



UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

TESIS DOCTORAL

INFLUENCIAS DE LA PRÁCTICA COREOGRÁFICA Y GESTUAL

DE LA COMMEDIA DELL'ARTE EN LA

INTERPRETACIÓN MUSICAL DE DER KLEINE HARLEKIN

DE KARLHEINZ STOCKHAUSEN

Y SUS EFECTOS EN LA MEMORIZACIÓN DE LA PARTITURA

SANTIAGO MARTÍNEZ ABAD

MÁLAGA, 2015



Publicaciones y
Divulgación Científica

AUTOR: Santiago Martínez Abad

EDITA: Publicaciones y Divulgación Científica. Universidad de Málaga



Esta obra está sujeta a una licencia Creative Commons:

Reconocimiento - No comercial - SinObraDerivada (cc-by-nc-nd):

[Http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es](http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es)

Cualquier parte de esta obra se puede reproducir sin autorización
pero con el reconocimiento y atribución de los autores.

No se puede hacer uso comercial de la obra y no se puede alterar, transformar o hacer
obras derivadas.

Esta Tesis Doctoral está depositada en el Repositorio Institucional de la Universidad de
Málaga (RIUMA): riuma.uma.es





UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

La Doctora D^a. Ana Sedeño Valdellós, Profesora de Comunicación Audiovisual y Publicidad en el Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad de la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Málaga y la Doctora D^a. Diana Pérez Custodio, Jefa del Departamento de Composición y Dirección del Conservatorio Superior de Música de Málaga,

INFORMAN:

Que la tesis doctoral realizada por Santiago Martínez Abad, titulada “Influencias de la práctica coreográfica y gestual de la *Commedia dell'Arte* en la interpretación musical de *Der kleine Harlekin* de Karlheinz Stockhausen y sus efectos en la memorización de la partitura”, ha sido realizada bajo nuestra tutoría y dirección, reuniendo a nuestro juicio todos los requisitos para ser presentada y defendida ante un Tribunal, por lo que la consideramos **APTA** para optar al Grado de Doctor.

Lo que firmamos en Málaga a 21 de mayo de 2015.

Tutora de la tesis

Directora de la tesis

Fdo.: Dra. D^a. Ana Sedeño Valdellós

Fdo.: Dra. D^a. Diana Pérez Custodio



UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Facultad de Filosofía y Letras

Departamento de Historia del Arte

TESIS DOCTORAL

**INFLUENCIAS DE LA PRÁCTICA COREOGRÁFICA Y GESTUAL
DE LA *COMMEDIA DELL'ARTE* EN LA
INTERPRETACIÓN MUSICAL DE *DER KLEINE HARLEKIN*
DE KARLHEINZ STOCKHAUSEN
Y SUS EFECTOS EN LA MEMORIZACIÓN DE LA PARTITURA**

Málaga, 2015



TESIS DOCTORAL

INFLUENCIAS DE LA PRÁCTICA COREOGRÁFICA Y GESTUAL DE LA *COMMEDIA DELL'ARTE* EN LA INTERPRETACIÓN MUSICAL DE *DER KLEINE HARLEKIN* DE KARLHEINZ STOCKHAUSEN Y SUS EFECTOS EN LA MEMORIZACIÓN DE LA PARTITURA

Doctorando: D. Santiago Martínez Abad
Directora: Dra. D^a. Diana Pérez Custodio
En el marco de: Departamento de Historia del Arte
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Málaga

“Es parte de la esencia del arte musical que ocurran más cosas en una obra de lo que puede ser asimilado conscientemente en el momento de la escucha.”

Karlheinz Stockhausen

“... la dialéctica verbal es impotente para definir enteramente la dialéctica musical.”

Igor Stravinsky

“Actuar bajo una máscara expresiva es alcanzar una dimensión esencial del juego teatral, comprometer el cuerpo entero, sentir una intensidad de emoción y de expresión que servirá, una vez más, de referencia para el actor.”

Jacques Lecocq

A mis padres y a Luisa

AGRADECIMIENTOS

A Luisa, por estar siempre que yo no puedo, por multiplicarse todo lo necesario, por saber escuchar y comprender siempre que lo necesito, por ser la alegría de mi existencia y por tantas otras cosas.

A David y Nuria, por todo lo que no les he dado en este tiempo y por hacerme ver constantemente qué es lo prioritario y qué lo accesorio. Por ser fuente de felicidad y de esperanza en el futuro.

A mis padres, por confiar siempre en mí, respetar mis deseos y apoyar sin dudarlos cada una de mis nuevas empresas. A ellos les debo años de esfuerzo persiguiendo mis sueños, aquí y allá, con más o menos fortuna. Gracias por quererme.

Mi más sincero agradecimiento para mi directora de tesis, Dra. D^a Diana Pérez Custodio por sus consejos y su experiencia vertidos en mí, y por mostrarme el camino para encontrar siempre un mejor modo de hacer las cosas.

A la Dra. Livia Cruz por su desinteresada ayuda iniciándome en el mundo de la Commedia. A Javier Oliva por todo lo que he podido aprender del maravilloso mundo de la interpretación teatral y su implicación en llevar a cabo un proyecto nuevo y diferente como el de Der kleine Harlekin. A Alvaro Sola por sus fantásticas fotos y apoyo. A Santi García Cuba por aliviar mi dolor por los tortuosos caminos de la informática.

A Suzanne Stephens y Michelle Marelli por confiar en mí hace unos años animándome en el estudio de una obra como ésta y guiarme en el primer montaje que hice de la obra. A Suzanne por su colaboración facilitándome información acerca del origen de la composición.

A todos mis maestros, los que me ofrecieron su experiencia y los caminos existentes, los que me hicieron ver que alguno no merecía ser seguido, a todos los que sin ser músicos y sin saberlo me han enseñado tanto de mi profesión y de la vida.

CONSIDERACIONES PRELIMINARES

En este apartado indicamos las pautas que hemos seguido en el presente trabajo en cuanto a convenciones para las citas, traducciones al español, así como un listado de abreviaturas entre otras cuestiones.

En nota a pie de página indicamos las referencias bibliográficas completas tanto de libros como de artículos la primera vez que aparecen, para sucesivas apariciones señalamos sólo con las abreviaturas Op. Cit.

En lo que se refiere a textos en idiomas distintos al español, aparecen en el texto traducidos al español, y reproducimos a pie de página el texto original.

Dado que en determinados puntos de esta tesis habrá que nombrar con cierta frecuencia las obras *In freundschaft* y *Der kleine Harlekin* se utilizarán las abreviaturas IF y DKH respectivamente para que resulte más práctico. A continuación hay una lista de las abreviaturas usadas:

DKH:	<i>Der kleine Harlekin</i>
IF:	<i>In freundschaft</i>
Op. Cit.:	Obra citada
RCl:	Ritmo de la melodía del clarinete
RP:	Ritmo de los pies
Mel. Sup:	Línea Melódica Superior
Mel. Inf.:	Línea Melódica Inferior

Es conveniente aclarar con precisión desde el primer momento el uso que se va a hacer de determinados términos para que éstos no creen confusión. El término Arlequín se utilizará cuando nos estemos refiriendo al personaje que se encuentra en escena en un determinado concierto u obra teatral. El término *Arlecchino* aparecerá cuando nos refiramos al personaje tradicional del teatro italiano del Siglo XVI, y por fin, se usará Harlekin cuando hagamos consideraciones referentes a cualquiera de las dos obras de Karlheinz Stockhausen: *Harlekin* y *Der kleine Harlekin*.

Hay apartados en la tesis en los que se incluye texto redactado justo al acabar sesiones de estudio, entrenamiento físico, o también, después de un concierto plasmando las reflexiones sobre el

mismo. En ellos fue muy importante expresar las sensaciones y emociones, así como la experiencia vivida del momento, por ello hemos considerado el redactarlos en primera persona de singular en vez del plural de humildad del resto de la tesis para conservar la frescura de este material.

Para evitar las complicaciones en las numeraciones de los capítulos y apartados de esta tesis se utilizarán los números romanos para los capítulos, y para los apartados y subapartados los números arábigos.

ÍNDICE DE CONTENIDOS

CAPITULO I. INTRODUCCION.....	3
1. LA SUPERACIÓN DE LA INTERPRETACIÓN MUSICAL DE OBRAS DE STOCKHAUSEN A TRAVÉS DEL MOVIMIENTO.....	3
2. ACERCAMIENTO PERSONAL A LA MÚSICA DE KARLHEINZ STOCKHAUSEN	5
CAPITULO II. CUESTIONES METODOLOGICAS.....	11
1. ORIENTACIÓN INVESTIGADORA.....	11
2. TÉCNICAS, MÉTODOS Y ESTRATEGIA.....	15
3. PLANIFICACIÓN DEL TRABAJO.....	18
4. FUENTES BIBLIOGRAFICAS COMENTADAS.....	22
CAPITULO III. LA FIGURA DE KARLHEINZ STOCKHAUSEN EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX.....	29
1. EVOLUCIÓN DE LAS ESTETICAS MUSICALES HASTA MEDIADOS DE LOS AÑOS 70.....	29
2. EVOLUCIÓN VITAL Y ARTÍSTICA DE KARLHEINZ STOCKHAUSEN.....	32
3. EVOLUCION DEL PROCESO COMPOSITIVO HASTA LA FORMEL-KOMPOSITION.....	34
CAPITULO IV. IN FREUNDSCHAFT.....	41
1. GENESIS DE LA OBRA.....	41
1.1. El movimiento en <i>In freundschaft</i>	42
2. FÓRMULA DE IN FREUNDSCHAFT.....	45
2.1. Número de células, notas, silencios y sus duraciones.....	46

2.2. Progresiones de la Fórmula.....	47
2.3. Intervalos de la Fórmula.....	47
2.4. Serie dodecafónica y tabla de series de la Fórmula.....	48
2. 5. Génesis de la Fórmula con las tres líneas melódicas.....	51
3. ESTRUCTURA FORMAL DE IN FREUNDSCHAFT.....	53
3.1. Evolución del intercambio entre las células de las líneas melódicas superior e inferior.....	57
3.2 Agrupamientos de las células y trinos en cada ciclo.....	62
3.3. Irregularidades introducidas en los ciclos.....	63
4. ELEMENTOS CONSTITUTIVOS ESTILISTICOS DE LA OBRA.....	66
5. FUNCIONES QUE DESEMPEÑAN LOS ELEMENTOS Y VALORES ESTETICOS DE LA OBRA.....	72
6. ACERCAMIENTO ORIENTATIVO A LA PARTITURA Y VISION PERSONAL DE IN FREUNDSCHAFT.....	73
CAPITULO V. DER KLEINE HARLEKIN.....	81
1. GENESIS DE LA OBRA.....	81
2. DESCRIPCION DE LA PARTITURA Y ESCENIFICACION DE DER KLEINE HARLEKIN.....	83
3. LA IDEA DEL MOVIMIENTO EN DER KLEINE HARLEKIN.....	93
3.1. Tipos de movimiento en Der kleine Harlekin.....	97
4. ESTRUCTURA FORMAL DE DER KLEINE HARLEKIN.....	107
5. FORMULA DE DER KLEINE HARLEKIN Y SU PROCESO EVOLUTIVO.....	112
5.1. La Fórmula. Número de células melódicas y rítmicas.....	112

5.2. Número de notas de cada célula con sus silencios intermedios y sus duraciones	115
5.3. Características rítmicas y evolución de los intercambios entre las células rítmicas de las voces.....	117
5.4. Evolución interválica y relaciones armónicas de consonancia y disonancia de la Fórmula.....	119
5.5. Tabla de series dodecafónicas.....	122
5.6. Irregularidades introducidas en las frases.....	124
5.7. Cadenza.....	125
6. ELEMENTOS CONSTITUTIVOS ESTILISTICOS DE LA OBRA.....	127
7. ELEMENTOS ESCENICOS DE LA OBRA.....	130
8. FUNCIONES DE LOS ELEMENTOS Y VALORES ESTETICOS DE LA OBRA. .	134
9. ACERCAMIENTO ORIENTATIVO A LA PARTITURA Y VISION PERSONAL DE DER KLEINE HARLEKIN.....	135
10. DESAFIOS PARA EL INTÉRPRETE.....	138
11. COMPARATIVA DE AMBAS OBRAS.....	143
12. LA COMMEDIA DELL'ARTE.....	146
12.1. Origen, características y personajes de la <i>Commedia dell'Arte</i>	146
12.1.1. Origen de la <i>Commedia dell'Arte</i>	146
12.1.2. Características de la <i>Commedia dell'Arte</i>	148
12.1.3. Personajes de la <i>Commedia dell'Arte</i>	150
12.1.4. La máscara.....	157
12.1.5. El movimiento corporal de Arlecchino.....	164
12.1.6. El personaje de <i>Arlecchino</i> en las artes.....	166

12.2. Diario de trabajo de la asignatura de Gesto y movimiento del Master Universitario en Creación e interpretación musical de la Universidad Rey Juan Carlos. Curso 2011-2012.....	170
12.3. Diario de trabajo del III Master de Commedia dell'Arte de Málaga.....	177
12.3.1. Diario de trabajo.....	177
12.3.2. Descripción de las actuaciones.....	196
13. NUEVO MONTAJE DE DER KLEINE HARLEKIN DE KARLHEINZ STOCKHAUSEN.....	203
13.1. Organización del trabajo del nuevo montaje de Der kleine Harlekin.....	204
13.2. Sesiones de trabajo del nuevo montaje con la Dra. D ^a . Livia Cruz.....	212
13.3. Sesiones de trabajo del nuevo montaje con Javier Oliva.....	217
13.3.1. Estructura de las Sesiones de trabajo con su temporalización.....	218
13.3.2. Sesión de trabajo I. 15-1-2013.....	220
13.3.3. Sesión de trabajo II. 16-1-2013.....	227
13.3.4. Sesión de trabajo III. 22-1-2013.....	233
13.3.5. Sesión de trabajo IV. 23-1-2013.....	238
13.3.6. Sesión de trabajo V. 30-1-2013.....	241
13.3.7. Sesión de trabajo VI. 6-2-2013.....	246
13.3.8. Sesión de trabajo VII. 6-3-2013.....	248
13.3.9. Esquema de la estructura dramática interna para el clarinetista.....	248
13.4. Análisis crítico y comparativo de las interpretaciones de <i>Der kleine Harlekin</i> . 255	
13.4.1. Análisis comparativo de las interpretaciones de otros clarinetistas.....	259
13.4.2. Análisis comparativo de las interpretaciones propias.....	280

13.5. Cuestionarios para el público y opiniones de expertos.....	305
13.5.1. Cuestionarios para el público.....	305
13.5.2. Opiniones de expertos.....	323
13.5.2-A. Cuestionario y comentarios facilitados por Araceli Campos Luque. .	323
13.5.2-B. Comentarios facilitados por María Ferrara.....	337
13.5.2-C. Comentarios facilitados por Jan Guns.....	339
13. 5. 2-D. Comentarios facilitados por Suzanne Stephens.....	340
13.5.2-E. Comentarios facilitados por Rumi Sota-Klemm.....	349
14. INTERPRETACION, EJECUCION E IMITACION.....	352
CAPITULO VI. CONCLUSIONES.....	359
CAPITULO VII. FUENTES.....	369
BIBLIOGRAFÍA.....	369
HEMEROGRAFÍA.....	374
DISCOGRAFIA.....	377
VIDEOGRAFÍA.....	378
Interpretaciones de otros clarinetistas.....	378
Interpretaciones de Santiago Martínez Abad.....	380
Actuaciones teatrales.....	381
WEBGRAFIA.....	381
LIBRETOS DE CD's.....	382
PARTITURAS.....	382
CAPITULO VIII. ANEXOS.....	385

ANEXO I. Correspondencia vía e-mail.....	385
ANEXO II. Análisis musical de <i>In freundschaft</i> y <i>Der kleine Harlekin</i>	394
ANEXO III. Programas de los conciertos realizados.....	410
ANEXO IV. Fuentes de producción propia.....	418
ANEXO V. Dos escenas de Commedia dell'Arte.....	422

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1. Melodía superior, clarinete a la derecha y arriba.....	43
Ilustración 2. Melodía inferior, clarinete a la izquierda y abajo.....	44
Ilustración 3. Explosión I, clarinete frontal y arriba.....	45
Ilustración 4. Fórmula de In freundschaft.....	46
Ilustración 5. Serie dodecafónica de la Fórmula.....	48
Ilustración 6. Serie de notas completa de la Fórmula Reducida.....	49
Ilustración 7. Fórmula Reducida de In freundschaft.....	51
Ilustración 8. Fórmula completa con tres líneas melódicas de In freundschaft.....	53
Ilustración 9. Registros de alturas de cada ciclo.....	54
Ilustración 10. Ciclo I de In freundschaft.....	57
Ilustración 11. Ciclo II de In freundschaft.....	58
Ilustración 12. Ciclo III de In freundschaft.....	58
Ilustración 13. Ciclo IV de In freundschaft.....	59
Ilustración 14. Ciclo V de In freundschaft.....	60
Ilustración 15. Ciclo VI de In freundschaft.....	60
Ilustración 16. Ciclo VII, diluido rítmicamente, de In freundschaft.....	61
Ilustración 17. Ciclo VII, síntesis de las dos líneas melódicas,.....	62
Ilustración 18. Diagrama de campo escénico.....	90
Ilustración 19. Tacón con la punta del pie levantada.....	99
Ilustración 20. Paso de Gran Zanni y, Pierna flexionada y arqueada.....	100

Ilustración 21. Rodillas flexionadas.....	101
Ilustración 22. Movimiento de clarinete y cabeza, arriba y abajo según el intervalo.....	102
Ilustración 23. Postura tumbado boca arriba.....	104
Ilustración 24. Postura de rodillas para comenzar a levantarse.....	106
Ilustración 25. Otros gestos cómicos.....	107
Ilustración 26. Otros gestos cómicos.....	107
Ilustración 27. Fórmula Reducida de Harlekin según Hermann Conen.....	113
Ilustración 28. Fórmula Completa de Harlekin según Hermann Conen.....	113
Ilustración 29. Ciclo IX de Der kleine Harlekin.....	114
Ilustración 30. Fragmento del Ciclo VI de Der Kleine Harlekin.....	118
Ilustración 31: Fragmento del Ciclo I de Der kleine Harlekin.....	121
Ilustración 32: Fragmento del Ciclo IV de Der kleine Harlekin.....	122
Ilustración 33. Ejercicios propuestos para el estudio de los arpeggios de la Introducción de Der kleine Harlekin.....	136
Ilustración 34. Personajes de Commedia dell'Arte: Arlequín, Pantalone, Pulcinella, Dottore	152
Ilustración 35. Arlequín. Dibujo de Maurice Sand.....	153
Ilustración 36. Arlequín. Dibujo de Maurice Sand.....	153
Ilustración 37. Personajes de Commedia dell'Arte: Pedrolino, Colombina, Capitano, Pierrot	156
Ilustración 38. Máscara neutra.....	159
Ilustración 39. Máscaras de Commedia dell'Arte.....	160
Ilustración 40. Máscara de Arlequín.....	162

Ilustración 41. Máscara negra de Arlequín.....	163
Ilustración 42. Claude Gillot. Escena de La false coquette.....	167
Ilustración 43. Arlequín de David Hockney.....	168
Ilustración 44. Dibujo de época.....	168
Ilustración 45. Escena de Clown.....	176
Ilustración 46. Escena de Commedia dell'Arte. Arlecchino e Il Dottore.....	177
Ilustración 47. Final de La carta maldita.....	198
Ilustración 48. Tirada de Botarga. El redestierro de Zelega.....	201
Ilustración 49. Lucha de Mezzetino y Arlecchino. El redestierro de Zelega.....	202

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1. Tabla de series dodecafónicas de In freundschaft.....	50
Tabla 2. Estructura formal de In freundschaft.....	56
Tabla 3. Agrupamientos de las células y los trinos de cada ciclo.....	62
Tabla 4. Estructura formal de Der kleine Harlekin.....	108
Tabla 5. Estructura formal detallada por ciclos de la Fórmula.....	111
Tabla 6. Inversiones entre las células rítmicas de ambas voces.....	119
Tabla 7. Series dodecafónicas de Der kleine Harlekin.....	123
Tabla 8. Seguimiento del peso corporal.....	204
Tabla 9. Evolución de la preparación física.....	206
Tabla 10. Duraciones totales y parciales de las interpretaciones de Santiago Martínez.....	285
Tabla 11. Tempi de las interpretaciones de Santiago Martínez.....	288

Capítulo I

Introducción

CAPITULO I. INTRODUCCION

1. LA SUPERACIÓN DE LA INTERPRETACIÓN MUSICAL DE OBRAS DE STOCKHAUSEN A TRAVÉS DEL MOVIMIENTO

Esta tesis plantea cómo llevar a cabo una preparación sistemática de una obra como *Der kleine Harlekin* de Karlheinz Stockhausen que permita mejorar las posturas y movimientos coreográficos del instrumentista respecto a lo que sería una preparación estándar. Este tipo de obras en las que el clarinetista ha de tocar y bailar al mismo tiempo por definición han de ser interpretadas de memoria, no pudiendo ser de otro modo, por lo que es muy importante el aspecto de la memorización de la partitura que en bastantes ocasiones no es nada fácil. Por esta razón el primer ámbito de acción a desarrollar debería ser un profundo y completo análisis musical que nos ayudara a comprender mejor la partitura, lo cual es fundamental para conseguir una buena memorización que nos permita interpretar la obra con la seguridad necesaria para prestar una gran parte de nuestra atención al elemento coreográfico pudiendo realizarlo con un buen estilo y fluidez, de modo que quede enmarcado dentro de su estética artística sin que se perciban lagunas de aspectos teatrales o de danza.

Así pues, para realizar esta preparación mejorada de una partitura de estas características nos planteamos que ya que el protagonista de la misma es el personaje de *Arlecchino*, uno de los más populares del teatro de la *Commedia dell'Arte* italiana, el proceso pasaría por hacer un aprendizaje profundo de dicho personaje de modo que el resultado final no fuera únicamente un intérprete vestido de Arlequín tocando el clarinete mientras se mueve por el escenario, sino un intérprete que estuviera acorde con el estilo teatral de la *Commedia* y del personaje de *Arlecchino* en particular, es decir, con sus movimientos y posturas típicas hechas con fluidez y naturalidad, lo cual además de ser más creíble estilísticamente y mejorar los movimientos del clarinetista, también le llevaría a una mejor memorización de la partitura gracias a la mayor consciencia con que se haría la coreografía, interactuando una con otra coordinadamente y consiguiendo un beneficio mutuo.

Si observamos la trayectoria de aprendizaje de un actor veremos que de algún modo éste ha incluido enseñanzas de danza y música, posiblemente canto en particular.

Introducción

En el caso de un bailarín también se suelen realizar estudios de teatro y música pero, los instrumentistas musicales raramente suelen aprender conceptos básicos de danza y teatro. Es por ello por lo que cuando tienen que tocar y bailar en una obra, esto se convierte en un objetivo para lo que no se suele estar preparado ni acostumbrado. Al abordar el estudio de obras de Stockhausen que incluyen movimiento el clarinetista suele comenzar con el estudio de la parte musical para, luego, añadirle la coreografía. Con las indicaciones de la partitura y la ayuda de algún profesor se puede llegar a tocar la obra, sin embargo, es muy habitual encontrar falta de naturalidad en los movimientos o deficiencias en la parte musical debido al esfuerzo físico del baile.

El siglo XX fue, sin duda, una época en la que surgieron una amplia variedad de estilos musicales. A partir de la década de los años 70 algunos compositores crearon obras que tenían la novedad de que el intérprete además de tocar su instrumento tenía que realizar un baile o performance de modo coordinado. Entre estos compositores podemos destacar la figura de Karlheinz Stockhausen con obras como *Laub und Regen* (1974), *Der kleine Harlekin* (1975), *Harlekin* (1975) o *Harmonien* (2006) entre otras; Eduardo Polonio con su *Pian, pianino* (1992) o, más recientemente, el clarinetista Jean-François Charles con su *PPP* (2009) o *Coeur brisé, In memoriam Michael Jackson* (2010) y Diana Pérez Custodio con su *Quinteto para el fin de los miedos* (2011), todas ellas obras en las que el instrumentista también ha de bailar o moverse al mismo tiempo que toca. Entre los compositores que proponen algún tipo de performance para el músico podemos destacar a Mauricio Kagel con *Atmen* o *Schattenklänge*, y numerosos serían los ejemplos en los que la ejecución corre a cargo de un músico, o varios, y un bailarín.

A lo largo del periodo en que se llevaron a cabo las sesiones de trabajo del nuevo montaje y las sesiones de estudio personal se fueron percibiendo, al principio sobre todo, las carencias que un instrumentista, como decíamos antes, puede tener a nivel de uso de su propio cuerpo, para adoptar determinadas posturas, realizar movimientos coreográficos, alzamientos de pies, giros corporales y otros. Todos ellos había que conseguir hacerlos con suavidad, fluidez, naturalidad y precisión; ahí es donde se percibe la diferencia que habría habido respecto de alguien con una formación básica en danza y teatro desde joven, teniendo estas acciones mucho más interiorizadas.

Durante toda investigación surgen aspectos nuevos secundarios que no habían sido previstos en un principio. Uno de ellos fue durante los conciertos en público: la cuestión de mantener contacto visual con personas concretas. Tanto si se usa máscara como si no, pero mucho más si se usa, para conseguir transmitir la fuerza y emoción de la música y coreografía se hacía imprescindible mantener un contacto visual. Ello nos hizo concluir con la experiencia de varias interpretaciones que hay personas del público a las que les emociona que se les dedique una frase musical individualizada para ellos en exclusiva; sin embargo, en otras ocasiones hubo gente que lo parecía sentir como una situación un tanto agresiva y molesta a nivel personal por salirse de lo que ellas preveían que sería un concierto (esto no sucedería en otros espectáculos como teatro, monólogos de humoristas o *cabaret* en los que el público sabe que los artistas en cualquier momento pueden improvisar con alguien del patio de butacas y asumen ese «riesgo»).

En una tesis como la presente que tendrá una orientación de investigación/acción artística o performativa destacamos la gran cantidad de fuentes de producción propia que a lo largo de la misma se ha ido acumulando. Estas fuentes servirían a lo largo de la investigación para hacer revisiones intermedias de las que sacar reflexiones que nos ayudarían en ocasiones a volver a enderezar el rumbo del trabajo y en otras a descubrir nuevos caminos que seguir. Por otra parte, son una experiencia de incalculable valor para otros clarinetistas que en el futuro quieran realizar su propia versión de *Der kleine Harlekin*.

2. ACERCAMIENTO PERSONAL A LA MÚSICA DE KARLHEINZ STOCKHAUSEN

Una vez hecha una primera aproximación acerca del contenido de esta tesis creemos conveniente compartir cuál fue el primer acercamiento a la música de Karlheinz Stockhausen, la cual se remonta al verano de 2007 en que asistimos a un curso con el clarinetista Alain Damiens¹. Durante aquellos días quisimos aprovechar para trabajar una obra básica del repertorio clarinetístico contemporáneo a solo: In

¹Curso de clarinete de la Academia Buffet Crampon de Llíria (Valencia) con fecha del 9 al 14 de julio de 2007. Alain Damiens es uno de los más reputados clarinetistas actualmente, miembro fundador del Ensemble Intercontemporain de París dirigido por el maestro Pierre Boulez.

Introducción

freundschaft. Realizamos con él un primer contacto con la obra tocándola con la partitura, pero la experiencia fue tan impactante que decidimos aprenderla con sus movimientos y, por tanto, memorizándola. De modo que para poder llevar a cabo este objetivo de la mejor manera posible el siguiente verano de 2008 asistimos al curso especializado en música de Stockhausen² que tiene lugar anualmente en Kürten, Alemania.

Durante ese año de intervalo nos dedicamos a trabajar la memorización de la partitura lo cual resultaba de una dificultad enorme. Ya en Kürten la clarinetista Suzanne Stephens nos aconsejó estudiar la obra de una forma diferente en cuanto a la memorización se refería, trabajarla realmente lenta pero cuidando la máxima precisión con cada uno de los detalles que teníamos que realizar y, sólo empezar a subir la velocidad cuando estuviéramos absolutamente seguros de que cada detalle sonaba como debía. Esta forma de estudio resultó realmente efectiva pues a medida que se insiste en conseguir la perfección se va memorizando la obra de modo que cuando ya se considera la interpretación como satisfactoria y se decide comenzar la memorización, en realidad, una gran parte de ella ya está interiorizada. Durante el año siguiente estuvimos interpretando *In freundschaft* en diferentes conciertos con una gran satisfacción personal por haber conseguido la interpretación de una obra con un nivel de exigencia que hasta el momento no habíamos realizado nunca y, también, por la buena acogida del público y la crítica.

Habiendo finalizado aquel verano el estudio de la obra Suzanne nos aconsejó que preparáramos otra de Stockhausen que no conocíamos, *Der kleine Harlekin*. Si *In freundschaft* supuso dar dos pasos adelante en cuanto a las dificultades que ofrecía la obra se refería, la memorización y los movimientos a realizar, *Der kleine Harlekin* ofrecía otros muchos al tratarse además, de una obra en la que la posición corporal no es estática sino que hay movimiento por todo el escenario y había que incorporar la mímica facial y la comunicación gestual con el público. Estudiamos esta obra siguiendo el sistema que tan buenos resultados nos había dado con la anterior y para nuestra desesperación vimos que en el momento de ir incorporando los movimientos escénicos y los gestos la partitura se borraba completamente de la memoria. Estaba claro que la memorización e interiorización de la música tenía que ser muchísimo más profunda para

²El *Stockhausen-Konzerte und Kurse Kürten* de 2008 tuvo lugar del 4 al 20 de julio de dicho año, contando con Suzanne Stephens como profesora de clarinete.

poder tocar prestando nuestra atención a los movimientos y gestos, a lo cual aún no estábamos acostumbrados. Estudiamos en esa dirección viajando en enero de 2010 a Kürten (Alemania) para terminar de aprender la coreografía con Suzanne Stephens y Michele Marelli³ y, llegado el siguiente verano, ya teníamos acabada de montar la obra.

Esta pieza es, sin duda, una de las más impactantes para el público que hemos tenido el placer de interpretar; así lo reflejó su respuesta en cada concierto en que la incluimos, resultando siempre para el público de gran belleza por su calidad musical, de gran atractivo visual por los movimientos, de gran nivel comunicativo por los gestos y mímica, y al mismo tiempo reconociendo siempre el enorme trabajo que hay detrás de una obra de estas características. Además, fue satisfactoria la sensación de que el público infantil conectaba de forma especial, disfrutaban de la interpretación plenamente, incluso estando ellos mismos en movimiento continuo, como si la coreografía se contagiara.

Por todo ello, estas dos piezas de Karlheinz Stockhausen se convirtieron en una parte muy especial de nuestro repertorio por la buena sensación que teníamos siempre al tocarlas y por las metas que nos obligaban a superar convirtiéndonos en mejores intérpretes día a día. Además, existía el aliciente de que en el repertorio de Stockhausen hay otras muchas obras para diversos instrumentos de la familia del clarinete lo cual resulta muy tentador para un clarinetista cuando este repertorio le interesa.

A partir de este punto comenzamos a plantearnos algunas cuestiones que llegarían a convertirse en la hipótesis principal de esta investigación y en algunos de sus objetivos. Después de haber estudiado e interpretado en público obras como *In freundschaft* o *Der kleine Harlekin* en las que el clarinetista además de tocar su instrumento ha de realizar movimientos corporales, posturas y gestos faciales iba surgiendo la idea de la dificultad que esto supone para un intérprete musical que en la inmensa mayoría de ocasiones no está acostumbrado a llevar a cabo dichas acciones conjuntamente y con un mismo propósito artístico. Por ello, resulta normal que en un principio pueda surgir la sensación de que el artista no se encuentre plenamente integrado en dicha forma de trabajo, sintiendo que ciertos movimientos resultan un tanto artificiales, faltos de naturalidad.

³Clarinetista italiano, especialista en *corno di bassetto*, que ha estudiado la mayoría del repertorio clarinetístico de Stockhausen con Suzanne Stephens y el propio compositor.

Introducción

A partir de este punto de reflexión en el que el intérprete quiere llevar más allá su aspiración de aproximarse tanto como sea posible a la perfección surgió la pregunta: “¿Qué se podría hacer para que los movimientos fueran más limpios, fluidos y naturales al interpretar la música, acercándose todo lo posible a como si los estuviera haciendo un bailarín o un actor?”. La respuesta parece evidente, lo indicado resulta ser trabajar estos aspectos de la interpretación global junto con los especialistas del teatro del que proviene el personaje de *Arlecchino* y con bailarines.

Por otro lado, durante el periodo inicial de estudio de la obra fue surgiendo también otra cuestión que se convertiría en un objetivo esencial del presente trabajo. Esta cuestión es que existen diferentes tipos de material musical en la partitura que resultan más o menos fáciles de memorizar; cuando en *Der kleine Harlekin* a la melodía del clarinete le acompaña un ritmo con los pies, este material es más fácil de recordar en escena aunque esté la dificultad de su aprendizaje; sin embargo, hay otro tipo de material como el de la *Cadenza* de dicha obra o los diferentes ciclos de la *Fórmula de In freundschaft* cuyas similitudes son tan enormes pero al tiempo siempre con pequeñas diferencias que resulta muy fácil y casi inevitable confundir unos pequeños fragmentos melódicos con otros dando lugar a lagunas, intercambios erróneos y equivocaciones en la interpretación. Este otro tipo de material es mucho más difícil de memorizar incluso por clarinetistas que hayan ejecutado estas obras en numerosas ocasiones. La diferencia entre un material y otro a la práctica es que en un caso se lleva asociado el movimiento que podría ayudar inconscientemente a recordar la música gracias a los movimientos y gestos con los que se coordina; cuando no hay movimientos asociados y, además el material es de más difícil memorización se plantea la idea de si sería más fácil llevarlo a cabo incluyendo algunos movimientos o gestos que no vienen en la partitura, ya que el compositor da una considerable libertad en esta parte de la obra para ello.

Así pues, para llevar a cabo el trabajo de investigación presente se hace necesario un capítulo en el que se planteen las cuestiones metodológicas que la vertebrarán, es decir: plantear la hipótesis principal y los objetivos, así como establecer las técnicas y métodos de investigación a utilizar al tiempo que se hace un planteamiento del estado actual de las fuentes bibliográficas existentes acerca del tema que se tratará.

Capítulo II

Cuestiones metodológicas

CAPITULO II. CUESTIONES METODOLOGICAS

1. ORIENTACIÓN INVESTIGADORA

La antigua concepción empírica, y más tarde positivista, de la investigación científica marcó el hecho de la separación entre el investigador y el objeto observado durante varios siglos. Como nos señala Hernández Hernández⁴: “Además de que tanto el proceso como los resultados de la investigación tenían que ser matematizados -simbolizados-, es decir, reducidos a términos numéricos.” Más adelante, la investigación científica fue ampliándose más allá de estos límites llegando al estudio de “fenómenos complejos y cambiantes, como son los que tienen que ver con las actuaciones de los seres humanos y con los sentidos que pueden adoptar y dotar a sus experiencias.”

Actualmente el estudio de las Ciencias Humanas y Sociales ha llevado a considerar de modo extendido, y entre ellos a Eisner⁵, que existen muchas formas de investigación, sobretudo si se refiere a fenómenos sobre el comportamiento humano, relaciones sociales o relaciones simbólicas que han de tratarse con innovación y claridad. Esta revolución llevó a investigar «sobre» el arte durante largo tiempo ya pero, en los últimos años ha surgido la necesidad de la investigación «desde» el arte, desde el punto de vista del propio artista que estudia su proceso artístico, o como expresa Zaldívar Gracia⁶:

“Y junto con una breve historia y situación actual de la investigación en artes, que incluya las más reducidas visiones pretéritas y los nuevos amplios horizontes futuros en la investigación «creativa», ha de estudiarse concienzudamente el presente y futuro de la «acción/interpretación artística» como legítima investigación «performativa» (anglicismo que, pese a su cacofonía, parece evitar confusiones

⁴Fernando Hernández Hernández. “Campos, temas y metodologías para la investigación relacionada .con las artes”. En: HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Fernando; PÉREZ LÓPEZ, Héctor Julio y GÓMEZ MUNTANÉ, Maricarmen. *Bases para un debate sobre investigación artística*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia: (Colección “Conocimiento Educativo”, Serie Didáctica, del Instituto Superior de Formación del Profesorado, de la Secretaría General de Educación), 2006, p. 17

⁵E. Eisner. *El ojo ilustrado. Indagación cualitativa y mejora de la práctica educativa*. Barcelona: Paidós, 1991

⁶Álvaro Zaldívar Gracia. “Las enseñanzas musicales y el nuevo Espacio Europeo de Educación Superior: El reto de un marco organizativo adecuado y la necesidad de la investigación creativa y «performativa»”. *Revista Interuniversitaria de Formación del Profesorado*, 19(1), (2005), pp. 95-122

Cuestiones Metodológicas

académicas con la interpretación hermenéutica y otras «interpretaciones» que podríamos llamar «no artísticas».”

Son cada vez más numerosas las opiniones al respecto, como la de Sullivan citado por Hernández Hernández⁷ diciendo que: “La indagación creativa y cultural llevada a cabo por artistas puede ser considerada como una forma de investigación. Con este propósito se pueden utilizar diferentes metodologías tomadas de las Ciencias Sociales.” Del mismo modo encontramos a Pérez-López⁸ cuando defiende la posibilidad de la utilización del concepto de experimento en la investigación artística, en su ya dilatada experiencia como director de tesis doctorales de temática musical de las llamadas performativas en la *Universitat Politècnica de València*:

“¿Puede nuestro conocimiento del funcionamiento muscular facial ayudar a que representemos con mayor expresividad un rostro humano? Tal era el sentido que debían revestir numerosos estudios anatómicos de los códigos de Leonardo. ¿De la misma manera, no alcanzaba un significado clarísimo experimental una obra como la Gran Fuga, donde Beethoven exploraba las cualidades estéticas presentes en el extrarradio del lenguaje musical romántico? Tuvieron que pasar muchos años para que el sentido de su experimento fuera reconocido como una apertura de vías con un alcance extraordinario.”

Esta tesis doctoral se integra en este ámbito de investigación teórico-performativa ya que el propio investigador, en tanto que clarinetista, va a ser al tiempo el propio sujeto investigado, va a realizar una aproximación con el máximo nivel de concreción al Objeto de estudio pero también será el protagonista del *Corpus* de estudio como proceso activo artístico. Sin embargo, hay que tener en cuenta que estamos ante un trabajo de investigación multidisciplinar por tanto, podríamos diferenciar claramente el análisis musical de las obras, enmarcable en un paradigma positivista cuyo referente sería el análisis que el propio Stockhausen hizo de *In freundschaft* en sus masterclass, transcrito y editado luego en *The Art, to listen*, y la realización de un nuevo montaje de *Der kleine Harlekin* que estaría más orientado hacia el paradigma para el cambio o, incluso, en el paradigma interpretativo o hermenéutico.

Una vez hecha una primera aproximación acerca de la temática que va a tener este trabajo y de cuáles fueron las circunstancias del conocimiento del autor del mismo

⁷Fernando Hernández Hernández. “Campos, temas ...”, Op. Cit., p. 21

⁸Héctor J. Pérez-López. “Método y experimentalidad en una tesis doctoral artística”. *1º Congreso Internacional Investigación en Música*. Valencia: Libro de actas, 2010, p. 14

de las dos obras que se van a tratar resulta conveniente comenzar el presente trabajo delimitando claramente lo que van a ser el Objeto y el *Corpus* de estudio. El primero de ellos será la relación que existe entre la música de Karlheinz Stockhausen y los movimientos coreográficos que introdujo en sus obras a partir de la que se considera como su tercera etapa compositiva, que se enmarca entre los años 1970 y 1977, así como la influencia que éstos ejercen en la calidad de la memorización de esta música. Esta etapa se caracteriza por la utilización de una Fórmula como elemento básico a partir del cual el compositor desarrolla y varía el material musical inicial. Entre las obras más destacadas de estos años creadas a partir de esta técnica compositiva están *Mantra*, *Inori*, *Jubiläum*, *Tierkreis* o *Harlekin* entre otras. *Harlekin* ha sido más estudiado que *Der kleine Harlekin* por sus mayores dimensiones y espectacularidad, esta última obra en un primer momento fue parte de *Harlekin* y trataremos de acercarnos a su estructura formal y técnica compositiva. Poseer estos conocimientos es fundamental tanto desde el punto de vista musicológico como desde el del intérprete que se aproxima por primera vez a la obra ya que dado el elevado nivel de dificultad de la misma resulta esencial para su estudio un buen conocimiento desde los puntos de vista estético, analítico y compositivo.

El *Corpus* del estudio se centrará en realizar un montaje de *Der kleine Harlekin* según los cánones de las posturas y movimientos tradicionales del personaje de *Arlecchino* en la *Commedia dell'Arte*, valorando la influencia de la coreografía y gestualidad en la memorización musical, así como en verificar que Stockhausen utilizó la técnica de la Fórmula en obras como *Der kleine Harlekin* e *In freundschaft* y en los modos distintos en que lo hizo.

Hipótesis. Para llevar a cabo lo anteriormente expuesto formulamos la siguiente hipótesis:

La interpretación de *Der kleine Harlekin* resultaría mucho más rica si se realizara basada en las posturas y movimientos del *Arlecchino* arcaico de la *Commedia dell'Arte* y, además, la asociación de movimientos y gestos con cada momento musical ocasiona una mejora en la memorización de la partitura para el intérprete.

La hipótesis establecida será probada en base a unos objetivos que tendrán que ser llevados a cabo y que son los siguientes:

Cuestiones Metodológicas

- Familiarizarse y aprender los movimientos y gestos típicos del personaje arcaico de *Arlecchino*.
- Realizar un nuevo montaje de la coreografía de *Der kleine Harlekin* a partir de las indicaciones de la partitura pero basada en los usos teatrales de la *Commedia dell'Arte*.
- Interpretar en concierto dicho montaje para poder comparar una versión habitual con la desarrollada para este trabajo.
- Comprobar la seguridad en la memorización musical adquirida al asociar los movimientos coreográficos y gestos a determinados momentos musicales.
- Adquirir la buena forma física necesaria para la interpretación de estas obras en las que además de tocar el clarinete hay que realizar una coreografía.
- Comprobar que *Der kleine Harlekin* e *In freundschaft* fueron compuestas siguiendo la técnica de una Fórmula.
- Comprobar que *Der kleine Harlekin* fue en su origen parte de *Harlekin* de la que fue separada para convertirse en una obra con entidad propia.
- Localizar y delimitar las fórmulas a partir de las cuales fueron compuestas *Der kleine Harlekin* e *In freundschaft*.
- Establecer la estructura formal de ambas obras.
- Mostrar la evolución de los intercambios entre las células rítmicas de las dos voces de *Der kleine Harlekin*.
- Extraer las series dodecafónicas que se usan en cada uno de los ciclos de ambas obras.
- Describir las «Irregularidades» que utiliza Stockhausen en ambas obras para mantener la atención del oyente y que no se produzca una monotonía debido a la previsibilidad del material musical que forma la sucesión de ciclos de su estructura formal.
- Describir las características genéticas de los elementos que forman las fórmulas de ambas obras en parámetros como las células, número y duraciones de las

mismas, los silencios que las separan y los intervalos que relacionan las notas de las mismas.

- Establecer las relaciones armónicas de consonancia y disonancia que se producen entre unos ciclos y otros de *In freundschaft* y, en el caso de *Der kleine Harlekin*, incluso entre células o intervalos entre dos notas determinadas.
- Relacionar las funciones que llevan a cabo los elementos constitutivos de las obras entre sí.
- Describir los elementos extramusicales de *Der kleine Harlekin* y su importancia.
- Describir el origen de la Fórmula completa de *In freundschaft* con sus tres líneas melódicas.
- Mostrar la evolución que sufre la Fórmula de *In freundschaft* en el proceso convergente hasta la unificación de las líneas melódicas superior e inferior.

2. TÉCNICAS, MÉTODOS Y ESTRATEGIA

En primer lugar estableceremos los conocimientos previos que serán utilizados a lo largo de la investigación que serán los siguientes:

- Estudio hecho en un anterior montaje de las obras *In freundschaft* y *Der kleine Harlekin* de Karlheinz Stockhausen, tanto de la parte musical como de la coreográfica de la partitura.
- Buen dominio del idioma inglés.
- Uso de cámaras de grabación de vídeo.
- Uso de un editor de vídeo: *Windows Movie Maker*.
- Uso de un conversor de vídeos: *Freemake Video Converter*.
- Uso de un editor de texto: *LibreOffice Writer*.
- Uso de un editor de música: *Sibelius 6*
- Uso de un editor de presentaciones: *LibreOffice Impress*.

Cuestiones Metodológicas

- Uso de sitios web como *Youtube* y *Vimeo*.

En la investigación se utilizarán las fuentes disponibles que nos permitan establecer en qué punto se encuentra el tema que pretendemos abordar. Ello se hará siempre a partir del lema «Investigar, releer y repensar» que plantea Rodrigo Madrid⁹:

“Investigar, releer y repensar son conceptos complementarios que nos ayudan a entender las profundas transformaciones políticas, sociales y culturales que dieron lugar a los hechos sonoros; sin ese grado de valoración, sin ese asumir como propio lo que otros antes escribieron o compusieron, nos encontraríamos con que el pensamiento crítico -ese que ahora se nos presenta como progenitor de las vanguardias científicas- se encontraría inmerso en un ciclo de retorno más que en un punto avanzado siempre necesario.”

- Fuentes primarias:
 - Partituras de las siguientes obras de K. Stockhausen: *In freundschaft*, *Der kleine Harlekin*, *Harlekin*.
 - Grabaciones audiovisuales del Master en *Commedia dell'Arte*.
 - Grabaciones audiovisuales de sesiones de trabajo con expertos.
 - Diario de trabajo de los conciertos y sesiones de trabajo con expertos.
- Fuentes secundarias:
 - Bibliografía, tesis doctorales y hemerografía sobre el tema.
 - Material audiovisual ya existente: de interpretaciones personales, de otros clarinetistas y de *Commedia dell'Arte* (recibido de los autores o a través de *Youtube* y *Vimeo*).

Durante todo el proceso utilizaremos unas herramientas que nos permitirán llegar a las conclusiones a través un periodo de experimentación:

- Bases de datos (*Jstor*, *Teseo*, *Dialnet*, *Eric*), Índices de impacto de revistas (*Latindex*, *ISI Knowledge*) y buscadores.
- La observación participante.

⁹Rodrigo Madrid. “Técnicas y métodos aplicados a la investigación del patrimonio musical”. *1º Congreso Internacional Investigació en Música*. Valencia: Libro de actas, (2010), p. 9

- Observadores externos: expertos en teatro, *performers* y músicos.
- Triangulación de la información obtenida a través de los anteriores instrumentos de trabajo.

Un trabajo como el presente consideramos que no puede ceñirse ni reducirse a una única metodología específica sino que va a entroncar casi sin remedio con diferentes paradigmas que lo van a enriquecer en su intención de mejorar los métodos que utilizamos en la preparación de una obra musical. Sin duda, estamos ante una investigación auto-etnográfica narrativa y cualitativa, enmarcable en la antes mencionada investigación teórico-performativa, enmarcable en la antes mencionada investigación teórico-performativa, ya que se va a realizar una auto-reflexión acerca de nosotros mismos con la intención de generar un conocimiento que tendrá un propósito considerando críticamente la subjetividad. Por otro lado, este trabajo estará íntimamente ligado con el punto de vista de la metodología experimental que citábamos a través del Dr. Pérez-López pues la parte fundamental va a ser la búsqueda de cómo reaprender a realizar unos movimientos coreográficos que, coordinados a cada momento musical, nos permitan una mejor interpretación de una obra a nivel musical y también coreográfico.

Durante toda la realización de esta tesis se mantendrá una evaluación periódica partiendo de una evaluación inicial que evaluará grabaciones propias anteriores a esta tesis, una evaluación continua de grabaciones propias de sesiones de trabajo y una evaluación comparativa final que nos permitirá analizar las grabaciones en concierto realizadas en este trabajo con las anteriores y las de otros clarinetistas.

Habiendo establecido la hipótesis inicial y los principales objetivos que se van a tratar de esclarecer, para llevarlos a cabo se emplearán unas técnicas de investigación que nos permitirán llegar a unas conclusiones que deberán ser comparadas con los objetivos iniciales, es decir, serán el camino a través del cual podremos llegar al destino final de esta investigación.

Las técnicas de investigación que se pondrán en práctica serán:

- Revisión y análisis de las fuentes secundarias que nos permitirán establecer un estado de la cuestión sobre el tema que se está tratando.
- Análisis musical de las fuentes primarias que serán las partituras de las dos obras

Cuestiones Metodológicas

- Análisis comparativo de las fuentes primarias.
- Análisis de las grabaciones de las sesiones de trabajo y conciertos del nuevo montaje de *Der kleine Harlekin*.
- Observación del resultado final en cuanto a la memorización musical en concierto.
- Observación participante de los resultados de los movimientos y posturas, y su influencia sobre la interpretación musical, en cuanto que el autor del trabajo en su condición de clarinetista ha tenido la posibilidad de estudiar e interpretar las obras.
- Llevar a cabo una triangulación entre las anteriores técnicas que permitirá obtener mejores conclusiones en el apartado final del trabajo.

3. PLANIFICACIÓN DEL TRABAJO

Esta tesis doctoral constará de dos fases fundamentales que serán la de investigación y la de trabajo de campo. En la fase de investigación se procederá a la búsqueda de las fuentes que nos servirán para establecer un adecuado estado de la cuestión, como bibliografía, hemerografía, videografía. Además se hará un primer contacto con los colaboradores que vayan a ser necesarios como expertos en teatro y danza, en grabación audiovisual, técnicos de iluminación y en vestuario.

En la fase de campo distinguiremos cuatro diferentes subfases, la primera de las cuales servirá para mejorar la forma física, concretamente la capacidad aeróbica, flexibilidad, equilibrio y fluidez en los movimientos corporales; además se llevará a cabo un proceso de aprendizaje de los movimientos y posturas de *Arlecchino* en la *Commedia dell'Arte*. La segunda subfase, la más experimental de todo el proceso, constituirá la creación de un nuevo montaje de *Der kleine Harlekin* de Stockhausen con la ayuda de expertos. La tercera la formarán la minigira de seis conciertos en que se interpretará dicha obra; para acabar con la última parte en que se recopilarán datos y se extraerán conclusiones acerca de las opiniones del público y expertos en distintos ámbitos artísticos.

A mediados de la década de 1970 Karlheinz Stockhausen introdujo en sus composiciones musicales un elemento nuevo que fue el movimiento del intérprete musical, así como algo de gesticulación facial. Esta combinación de elementos artísticos en escena da como resultado que el intérprete tenga que realizar una preparación de la obra mucho más profunda de lo que habitualmente hace ya que al hecho de la inevitabilidad de la ejecución memorizada hay que unir toda una serie de movimientos corporales y gestos faciales coordinados con la música.

En *In freundschaft* el movimiento del intérprete está muy esquematizado y tiene por objeto la clarificación de la escucha por el oyente asociando los movimientos arriba y abajo, a la derecha e izquierda con cada una de las líneas melódicas. En *Der kleine Harlekin* el clarinetista encarna al personaje de *Arlecchino* uno de los más conocidos de la *Commedia dell'Arte*, el teatro de comedia italiano del siglo XVI, teniendo que realizar una coreografía establecida por el compositor con bastante detalle en la partitura. El hecho de la preparación de esta obra implica condicionantes poco habituales para el clarinetista como son una buena preparación física, una profunda memorización de la partitura y la realización del elemento coreo-gestual añadido a la interpretación musical. En esta tesis se va a llevar a cabo un nuevo montaje de la coreografía de *Der kleine Harlekin* basado en las indicaciones del compositor pero desde la tradición que nos ha transmitido la forma de moverse, las posturas corporales, los gestos faciales y el uso de una máscara, típicos de *Arlecchino*, además de permitirnos verificar que dichos movimientos y gestos al estar unidos temporalmente con células musicales concretas ayudan al clarinetista a relacionarlos de modo que le facilitan una mejor memorización, como si de una visualización interna de la partitura se tratara.

En el recorrido que se hará para desarrollar la presente tesis comenzaremos haciendo un acercamiento descriptivo a la bibliografía fundamental de Karlheinz Stockhausen para tener una conciencia clara del estado de la cuestión en cuanto a su obra se refiere. En primer lugar haremos una aproximación a la figura del compositor en la segunda parte del siglo XX tanto a nivel diacrónico como sincrónico, así como a la evolución de su proceso compositivo que le llevó a alcanzar la *Formel-Komposition*.

El análisis musical de las obras objeto de estudio se va a tratar desde los más variados ángulos empezando por una descripción del concepto de Stockhausen de la *Formel-Komposition* y sus variantes según la obra en que lo utiliza. En cada uno de los

Cuestiones Metodológicas

capítulos dedicados a *Der kleine Harlekin* y a *In freundschaft* se va a realizar un análisis y descripción de la estructura formal de la obra, de sus partes y de cómo en cada una de ellas el material compositivo cambia por motivos de transposición o su colocación a lo largo del ciclo.

El estudio de la Fórmula de las obras empezará por una descripción de todo el material genético que la conforma, del conjunto de características que crean su personalidad así como del modo de agruparse las notas, los intervalos que las separan, silencios y otros parámetros del material compositivo. A partir de la serie dodecafónica generadora de cada obra se realizará una tabla con todas las series usadas de forma libre por el compositor y, también, habrá una descripción de todas las «irregularidades» que aparecen en cada ciclo de la Fórmula que forma la estructura general de la obra.

Se realizará un pormenorizado análisis de los parámetros que se hallan en el lenguaje compositivo de Stockhausen y de la función que lleva a cabo cada uno de ellos, así como una comparativa de los resultados de ambos análisis en los aspectos más destacados y se destacará tanto sus similitudes como diferencias.

No es objetivo de este trabajo el centrarse en sistemas metodológicos analíticos especializados como el schenkeriano, semiótico (Nattiez, Ruwet ...) o de conjuntos de alturas, por citar algunos, que necesitaría una mayor especialización en ellos, sin embargo, hay que remarcar que el punto de partida del sistema analítico utilizado es el que llevó a cabo el propio compositor en sus clases magistrales para explicar su obra *In freundschaft* que fueron posteriormente recopiladas y publicadas por *Stockhausen-Verlag* y enriquecer dicho análisis con otros aspectos estéticos y estilísticos para completarlo. Este tipo de análisis, que en algunos momentos parecerá algo técnico, pero que es necesario para llegar a una comprensión completa de las obras, es el que se aplicará también en *Der kleine Harlekin* para llegar a demostrar el propósito de este trabajo que, a estas alturas, aún no ha quedado claro.

Para llevar a cabo el camino que hay que recorrer hasta la consecución de los objetivos planteados consideramos muy adecuado seguir una línea de trabajo comenzando a partir de *In freundschaft* que es una obra con movimientos muy esquemáticos y preestablecidos, una buena iniciación en la interpretación musical con movimientos, aunque de gran dificultad memorística. Después de un primer conocimiento de la génesis de la obra se hará un análisis profundo de la Fórmula de la

obra y de su estructura formal, para pasar a tratar los elementos estilísticos y estéticos así como sus funciones. Finalmente, se hará un acercamiento a la partitura y el punto de vista personal de la misma.

Antes de centrar el estudio en el nuevo montaje a desarrollar de *Der kleine Harlekin* es fundamental conocer el mundo en el que tiene su origen el personaje de *Arlecchino*: la *Commedia dell'Arte*, sus orígenes, características y personajes, así como el elemento de la máscara, en la interpretación teatral. Para completar esta sección incluiremos los Diarios de trabajo de la asignatura de Gesto y movimiento que cursamos en el Master Universitario en Creación e Interpretación musical de la Universidad Rey Juan Carlos así como también el del III Master en *Commedia dell'Arte* de Málaga.

La siguiente sección va a ser el núcleo esencial de esta tesis, un nuevo montaje de *Der kleine Harlekin* en el que se van a aplicar a la interpretación musical con movimientos las influencias que puede aportar la práctica de las posturas, movimientos y carácter típico del personaje de *Arlecchino*. Se comenzará con la génesis de la obra, la descripción de la partitura y la escenificación de la pieza para seguir con el tratamiento de la idea del movimiento en Stockhausen, en especial de la presente obra, y el adquirido a través del estudio del personaje de *Arlecchino* de la *Commedia dell'Arte*. A partir de aquí se analizará la estructura formal y la Fórmula usada por el autor, además de los elementos estilísticos, estéticos y escénicos, acabando con un acercamiento a la partitura y una visión personal de *Der kleine Harlekin* con los desafíos que la misma plantea al clarinetista, y una comparativa de ambas obras. A partir de aquí se describirá el nuevo montaje de la obra llevado a cabo con sus Sesiones de trabajo con la Dra. Livia Cruz y Javier Oliva, pasando a realizar un análisis crítico y comparativo de las interpretaciones musicales de la obra, que se pueden visionar en el Anexo IV, las propias y las de otros clarinetistas, un análisis de la información recogida en los Cuestionarios facilitados al público en los conciertos, comentarios sobre los mismos de varios expertos en diferentes campos, así como algunas reflexiones acerca de los conceptos de Interpretación, Ejecución e Imitación.

La última parte de la tesis serán las conclusiones finales, acabando con las Fuentes utilizadas y los Anexos. En ellos se incluirá la correspondencia vía correo electrónico mantenida entre Santiago Martínez y Suzanne Stephens acerca del origen de la obra *Der kleine Harlekin* así como los análisis musicales de ambas obras sobre las

Cuestiones Metodológicas

partituras correspondientes y todo el material videográfico de producción propia. En el análisis de la partitura de *Der kleine Harlekin* incluiremos también a modo ilustrativo las fotografías correspondientes a la portada y contraportada de la partitura editada por *Stockhausen-Verlag* ya que nos puede ayudar a hacernos una idea acerca de los movimientos a realizar y el vestuario utilizado en el estreno de la obra. Por último, se incluyen dos escenas de obras de *Commedia dell'Arte* de Dario Fo y Evaristo Gherardi que nos pueden hacer entender, junto a las actuaciones teatrales cuyas direcciones web se incluyen en las fuentes, cómo es este teatro cómico italiano del siglo XVI.

4. FUENTES BIBLIOGRAFICAS COMENTADAS

Después de haber establecido las cuestiones metodológicas fundamentales que van a orientar el camino de esta tesis: hipótesis, objetivos, técnicas y métodos de investigación, resulta fundamental conocer el estado actual de las fuentes principales que tratan sobre la música de Stockhausen. Entre la bibliografía específica sobre las composiciones y la técnica compositiva con una Fórmula de Stockhausen destaca sobremanera el libro del compositor, arreglista y crítico musical Hermann Conen¹⁰ en el cual estudia, y analiza en bastantes casos, las obras compuestas mediante esta técnica. Según el musicólogo y teórico musical Jerome Kohl¹¹ hasta la fecha de publicación de su artículo sobre el libro de Hermann Conen habían aparecido más de veinte libros sobre Stockhausen, cerca de la mitad de los cuales eran libros en formato de entrevista o colecciones de sus propios escritos y, casi la totalidad del resto eran obras de análisis sobre su música.

El libro de Conen trata de la producción de la tercera etapa del compositor, desde 1970 hasta 1977, en que comienza el ciclo de óperas *Licht* y, en particular, las que emplean la técnica con una Fórmula. Estas obras las divide en dos grupos, las que todo el material deriva de una Fórmula composicional y otras que denomina *Process-planning* según traducción del alemán de J. Kohl. En el primer grupo incluye *Mantra* (1970), *Inori* (1974), *Jubiläum* e *In freundschaft* (1977-78); y entre las composiciones

¹⁰Hermann Conen: *Formel-Komposition. Zu Karlheinz Stockhausens Musik der siebziger Jahre*. Mainz: Kölner Schriften zur Neuen Musik I, 1991; Kürten: Neuausgabe Kürten, 2009. Este libro es una revisión de su Tesis Doctoral leída en la Universidad de Colonia en 1988.

¹¹Jerome Kohl: "Formel-Komposition: Zu Karlheinz Stockhausens Musik der siebziger Jahre by Hermann Conen". *Notes, Second Series*, Vol. 50, N° 2 (Diciembre, 1993), pp. 600-602

en proceso que emplean fórmulas *Laub und Regen* de *Herbstmusik*, *Musik im Bauch* (1975), *Harlekin* (1975), *Der kleine Harlekin* (1975) y *Sirius* (1975-76). Debido a la inmensa duración de las obras citadas el autor no hace un estudio a fondo de todas ellas, lo hace con gran detalle de todas las del primer grupo y de *Harlekin* entre las del segundo.

Entre la bibliografía acerca de *In freundschaft* destaca el libro del propio compositor Karlheinz Stockhausen¹² *Die Kunst, zu Hören* y su traducción al inglés *The art, to listen* que es una recopilación de material de varias clases magistrales en las que explicó analíticamente su obra con gran detalle en todos los aspectos. Este libro es, sin duda, la referencia básica en cuanto a análisis para comprender esta pieza y a partir de él han surgido artículos como los de los profesores y clarinetistas Richard Faria¹³ y Santiago Martínez Abad¹⁴ que pretenden divulgar el entendimiento e importancia de esta magnífica composición; en esta línea didáctica está también la tesis doctoral de la trompista Deepa Goonetilleke¹⁵. Tanto la tesis doctoral de Paul Graham Todd¹⁶ como el artículo de los clarinetistas Zelinsky y Smeyers¹⁷ tratan el punto de vista filosófico y el aspecto de la comunicación entre intérprete y público que se produce en el momento de la audición de *In freundschaft*.

En cuanto a la bibliografía acerca de *Der kleine Harlekin* se ha podido encontrar únicamente el artículo de Santiago Martínez Abad¹⁸ en el que hace un análisis de la obra. A destacar la tesis doctoral de la clarinetista Katarzyna Marczak¹⁹ sobre el hermano mayor *Harlekin* debido a la íntima relación entre ambas obras tanto a nivel de material musical como de inspiración en la *Commedia dell'arte*. De carácter más

¹²Karlheinz Stockhausen. *The Art, to Listen. (A Musical Analysis of the Composition In freundschaft)*. John McGuire (Traducción), Suzanne Stephens (Edición). Kuerten: Stockhausen-Verlag, 2002.

¹³Richard Faria. "In Freundschaft by Karlheinz Stockhausen". *The clarinet, Revista de The International Clarinet Association*, Vol. 29, Nº. 3 (Junio, 2002), pp. 4-9

¹⁴Santiago Martínez Abad. "El arte de escuchar, In freundschaft de Karlheinz Stockhausen". *Hoquet*, Nº 9 (Mayo, 2011), pp. 65-75

¹⁵Deepa Goonetilleke. *A performance guide to studying In Freundschaft by Karlheinz Stockhausen through analysis and contextualization*. Thesis (BMus), Queensland Conservatorium of Music – Griffith University, 2006

¹⁶Paul Graham Todd. *The philosophies of Karlheinz Stockhausen in Aus den Sieben Tagen and In freundschaft: performance as a means of communication*. Thesis (MA) Monash University, 2005

¹⁷Beate Zelinsky y David Smeyers. "Karlheinz Stockhausens ,In Freundschaft' - eine Herausforderung für Interpreten und Publikum". *Tibia X*, 1985, pp. 412-416

¹⁸Santiago Martínez Abad. "The little Harlequin". *The Clarinet*, Vol. 38, Nº. 4 (Septiembre 2011), pp. 60-63

¹⁹Katarzyna Marczak. *Theatrical elements and their relationship with music in Karlheinz Stockhausen's Harlekin for clarinet*. Thesis (DMA) University of British Columbia, 2009

Cuestiones Metodológicas

generalista es la tesis doctoral de la clarinetista Karen Heath²⁰ que hace hincapié en la relación de música y danza para el intérprete a lo largo de la música coreografiada de Stockhausen.

Entre la bibliografía más generalista existe un vasto número de biografías y libros en formato de entrevista con el compositor. Entre ellos podemos destacar las biografías del escritor Jonathan Cott²¹ y la de Michael Kurtz²², que fuera profesor asistente del maestro; aparte del completo artículo del musicólogo Richard Toop²³ en el diccionario *New Grove* (ed. 2001) o el del compositor y teórico musical Jonathan Kramer²⁴ en el *Dictionary of Contemporary Music* (ed. J. Vinton), éstas serían las obras más clásicas. Pero también están los de Cohn y Russell²⁵ y el del compositor José Manuel López²⁶ y, con formato de entrevista, son también muy destacables los libros de Cott²⁷ *Stockhausen: Conversations with the composer* y el de Mya Tannenbaum²⁸ «Stockhausen entrevista sobre el genio musical» en su traducción al español.

Entre la bibliografía que trata sobre el análisis y estudio de la música de Stockhausen cabe destacar algunos intentos de hacer una visión general de su obra, si bien eso es prácticamente imposible dada las dimensiones de la misma y, en ocasiones, quizás se consigue a costa de no poder profundizar lo suficiente. En este apartado están los libros del compositor Jonathan Harvey²⁹ y Robin Maconie³⁰. Mucho más habituales son los artículos publicados en revistas de prestigio que tratan sobre una obra en concreto como los de Göran Fant³¹, el compositor y musicólogo Antonio Lai³², Robin

²⁰Karen Heath. *The synthesis of music and dance: performance strategies for selected choreographic music works by Karlheinz Stockhausen*. Thesis (MA) Monash University, 2005

²¹Jonathan Cott. *Stockhausen*. Ed Simon & Schuster, first edition, august, 1973

²²Michael Kurtz. *Stockhausen: A Biography*. Traducción de Richard Toop. Ed Faber and Faber, february, 1993

²³Richard Toop. “Karlheinz Stockhausen”. En: *New Grove Dictionary of music and musicians*, 24, London 2001, pp. 399-414

²⁴Jonathan Kramer. “Karlheinz Stockhausen”. En: *Dictionary of Contemporary Music*, hg. v. J. Vinton. New York: 1974, pp. 709-711

²⁵Ronald Cohn y Jesse Russell. *Karlheinz Stockhausen*. Ed VSD, january 2012

²⁶José Manuel López. *Karlheinz Stockhausen*. Madrid: Ed Círculo de Bellas Artes, 1989

²⁷Jonathan Cott. *Stockhausen: Conversations with the composer*. Ed Robson Books, 1974

²⁸Mya Tannenbaum. *Conversations with Stockhausen*. Traducido por David Butchart. Oxford (USA): Ed Oxford University Press, first english edition, february, 1988

²⁹Jonathan Harvey. *The music of Stockhausen*. Berkeley y Los Ángeles: University of California Press, 1975

³⁰Robin Maconie. *Other planets: The music of Karlheinz Stockhausen*. Ed Scarecrow Press, 2005

Robin Maconie. *The works of Karlheinz Stockhausen*. Ed Marion Boyars, julio, 1981

³¹Göran Fant. “Mantra: en liten galax”. *Nutida musik* 35, H. 3, (1992), pp. 14-19

³²Antonio Lai. “La formule magique de Mantra (Karlheinz Stockhausen)”. *L'éducation musicale*, Nr. 493/494, (2002)

Maconie³³, el intérprete de sintetizador Christopher Slater³⁴ o el compositor Tim Souster³⁵ sobre Mantra; otros tratan sobre *Tierkreis* como los del compositor y musicólogo Giuliano D'Angiolini³⁶ o su hija, la flautista Christel Stockhausen³⁷; o los de Gerson Leonardi y Jerome Kohl³⁸, además del de Robin Maconie³⁹ sobre *Inori*, todas ellas obras de la década de los setenta.

En un último apartado podemos encontrar bibliografía que trata sobre la filosofía o técnica compositiva de Stockhausen. En cuanto a la técnica compositiva están el libro sobre la forma y proceso compositivo del compositor Konrad Boehmer⁴⁰ y el de técnicas compositivas del compositor y pianista John Kelsall⁴¹; o los artículos de Coenen⁴² sobre las teorías compositivas, el del compositor Jonathan Kramer⁴³ sobre la composición con las series de Fibonacci o los artículos sobre el aspecto Macro y Micro-temporal, Series e Intuición y, Técnicas seriales y no seriales de Jerome Kohl⁴⁴. Otros artículos tratan sobre el aspecto espacial del sonido que tanto interesaba a Stockhausen como los de Luigi Ferrari⁴⁵ y el experto en composición electrónica Tony Myatt⁴⁶ y, por último, hay estudios como el del simbolismo en su música del compositor y pianista Gregg Wager⁴⁷ o los artículos que tratan aspectos como la Nueva Simplicidad y los Ragas del editor

³³Robin Maconie. "Stockhausen's Mantra". *The Listener*, Bd. 90, (1973), pp. 289-290

³⁴Christopher Slater. "Mantra". *Musical Events XXVI*, (Junio 1971), p. 13

³⁵Tim Souster. "Stockhausen's Mantra". *The Listener*, Bd. 86, (1971), p. 251

³⁶Giuliano D'Angiolini. "Tierkreis, oeuvre pour instrument mélodique et/ou harmonique: un tournant dans le parcours musical de Stockhausen". *Analyse Musicale*, Nr. 14, (1989), pp. 68-73

³⁷Christel Stockhausen. "Karlheinz Stockhausens Tierkreis". *Tibia III*, (1978), pp. 95-99

Christel Stockhausen. "Stockhausens Tierkreis. Einführung und Hinweise zur praktischen Aufführung", *Melos/NZ IV*, (1978), pp. 283-287

³⁸Gerson Leonardi y Jerome Kohl. "Inori: Microcosm/Macrocosm Relationships and a Logic of Perception". *Perspectives of New Music*, Vol. 36, Nº. 2 (Summer, 1998), pp. 63-90

³⁹Robin Maconie. "Stockhausen's Inori". *Tempo, New Series*, Nº 111 (Dec, 1974), pp. 32-33

⁴⁰Konrad Boehmer. "Werk – Form – Prozeß". En: *Musik auf der Flucht vor sich selbst*, hg. v. U. Dibelius. München, 1969

⁴¹John Kelsall. *Compositional Techniques in the Music of Karlheinz Stockhausen (1951-70)*. Dissertation Glasgow, 1975

⁴²Alcedo Coenen. "Stockhausen's Paradigm: A Survey of his Theories". *Perspectives of New Music*, Vol. 32, Nº. 2 (Summer, 1994), pp. 200-225

⁴³Jonathan Kramer. "The Fibonacci Series in Twentieth-Century Music". *Journal of Music Theory XVII*, 1973, pp. 110-149

⁴⁴Jerome Kohl. "The Evolution of Macro- and Micro-Time Relations in Stockhausen's Recent Music". *Perspectives of New Music*, Vol. 22, Nº ½ (Autumn, 1983-Summer, 1984), pp. 147-185

Jerome Kohl. "Serial Determinism and Intuitive Music: An Analysis of Stockhausen's *Aus den sieben Tagen*". En: *Theory Only III*, Nr. 12, (1978), pp. 7-19

⁴⁵Luigi Ferrari. "L'uso dello spazio nella musica contemporanea". *Casabella XLV*, Nr. 473, (1981), pp. 34-41

⁴⁶Tony Myatt. "Sonido multiespacial / Multispatial Sound". En: Matthew Ritchie, *The Morning Line*, hg. v. Thyssen-Bornemisza Art Contemporary. Wien, 2008, pp. 121-125

⁴⁷Gregg Wager. *Symbolism as a compositional method in the works of Karlheinz Stockhausen*. Ed G. Wager, first edition, 1998

Cuestiones Metodológicas

Jean Lesage y el compositor Claude Vivier⁴⁸ o, el de Günter Peters y Mark Schreiber⁴⁹ sobre la espiritualidad.

Hemos establecido una aproximación a las fuentes bibliográficas existentes acerca de la música de Stockhausen y, a continuación, lo más conveniente es hacer otra sobre el estado en que se encontraban las artes y, en especial la música, a mediados de los años setenta para comprender bien el marco de trabajo en el que el compositor se encontraba. Asimismo, es necesario conocer su recorrido vital y artístico para acabar de centrar el marco creativo de las obras que nos ocupan con la evolución compositiva que le llevó hasta la *Formel-Komposition*.

⁴⁸Jean Lesage y Claude Vivier. “Siddhartha, Karlheinz Stockhausen, la nouvelle simplicité et le raga”. Circuit. *Musiques contemporaines* 18, H. 3, (2008), pp. 107–120

⁴⁹Günter Peters y Mark Schreiber. “...How Creation is Composed: Spirituality in the Music of Karlheinz Stockhausen”. *Perspectives of New Music*, Vol. 37, N°. 1 (Winter, 1999), pp. 97-131

Capítulo III

La figura de Karlheinz Stockhausen en la segunda mitad del siglo XX

CAPITULO III. LA FIGURA DE KARLHEINZ STOCKHAUSEN EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX

1. EVOLUCIÓN DE LAS ESTETICAS MUSICALES HASTA MEDIADOS DE LOS AÑOS 70

Alrededor del año 1968, año al que se le puede asignar una función bisagra, se produjeron una serie de cambios consecuencia de la evolución que sufrió Europa en la posguerra y años posteriores. Estos cambios tendrían su culmen en los movimientos de protesta internacionales y la revolución estudiantil.

Las guerras de Corea y Vietnam pusieron de relieve la no omnipotencia de EEUU y la URSS, la gente empezó a reflexionar sobre el funcionamiento de todos los acontecimientos mundiales y a hacer escuchar su voz de forma reivindicativa ante hechos como la explotación ilegal de fuentes de energía, el saqueo de las reservas naturales de materias primas o la reestructuración de la industria en función de los beneficios económicos. La confianza en un futuro mejor asegurado se fue perdiendo por la crisis del petróleo, el estancamiento económico y una progresiva decadencia.

Se reivindicaba la igualdad de oportunidades, la conservación del entorno natural o la abolición de toda represión de los gobiernos. Todo esto influiría después en las formas de pensamiento y comportamiento, la gente ya no consideraba que las circunstancias que les rodeaban fueran inalterables y las analizaban desde posturas críticas y activas. El descontento por el funcionamiento de la economía, política y la militarización de determinadas partes del mundo supusieron la aparición de una ideología que pretendía un gran cambio.

En el mundo del arte hacia 1960, la no existencia de un núcleo dominante artístico hizo que surgieran muchos estilos diferentes, con un carácter ecléctico fuertemente marcado con elementos de distintas subculturas que, normalmente, solían traspasar los límites estéticos y geográficos tradicionales reemplazandose unos a otros a gran velocidad.

En la pintura el Expresionismo abstracto dio paso a una nueva corriente de estilos: *Pop art*, *Op art*, *Minimal art*, Arte conceptual, *Earth art*, *Found art*, Realismo

La figura de K.Stockhausen en la segunda mitad del siglo XX

fotográfico, Neoexpresionismo, Hiperrealismo y otros. La pintura sónica le dio una especial importancia a la velocidad de ejecución, se usaron signos abstractos que recordaban lo oriental. Jackson Pollock, enmarcado en la *Action painting*, y Georges Mathieu se asemejaron al Expresionismo abstracto americano. Marc Rothko buscó un espacio pictórico propio, con grandes lienzos de vaga organización geométrica difuminada y manchas de color. Antoni Tàpies perteneció al grupo *Dau al Set* de Barcelona y usó materiales extrapictóricos.

Más adelante surgieron grupos como el Equipo 57 de España, Grupo Nueva Tendencia de Zagreb, el estructuralismo inglés y, en América, la Nueva Abstracción. Hacia 1965 en escultura se pondría de moda el *Minimal art* minimizando las formas a las geométricas: cubo, pirámide o prisma entre otras. Como una derivación de la abstracción geométrica surgió el *Op art* (*optical art*), arte impersonal y técnico donde se usaban estructuras de repetición basadas en principios científicos. El Realismo social pretendió denunciar la violencia y la opresión mientras que el Hiperrealismo reproducir la realidad con igual o mayor fidelidad que la fotografía utilizándose en la escultura materiales reales como cabellos, ropas, uñas, etc.

Otras tendencias que surgieron son el *Arte povera* en Italia que utiliza materiales humildes como leña, tierra, hierba, etc. o el *Body art* con gestos, tatuajes, incluso mutilaciones, que se transformarán con el envejecimiento, los accidentes o la muerte. Hacia 1960 el informalismo de los cincuenta volvió hacia el pasado arte representativo: fue la Neofiguración. Entre el arte neorrepresentativo destacó el *Pop art* enfrentado a la problemática iconográfica y social creada por la cultura de masas, destacando las figuras de Andy Warhol y Roy Lichtenstein.

En el ámbito de la música el serialismo supuso un sistema de trabajo que dio seguridad en una época en la que hacía falta un punto de referencia; tenía el atractivo de la debilidad por lo técnico y constructivo de la época pero adoleciendo de una falta de alternativas. Luego se produjo una liberación de los dogmas serialistas apareciendo numerosas direcciones y corrientes artísticas. Se criticó el exceso de teorización del serialismo, en el que se utilizaban los números para unificar los distintos parámetros, lo cual suponía un nuevo nivel de abstracción que les separaba de la vida cotidiana y de la realidad social.

La figura de K. Stockhausen en la segunda mitad del siglo XX

Ulrich Dibelius⁵⁰ nos hace un conciso planteamiento sobre lo que supusieron estos años:

“El constante replanteamiento de los valores y los constantes cambios de postura hacia los “clásicos modernos” reflejan el proceso evolutivo de la historia de la música en los pasados veinte años. (...) Primero fueron Hindemith y Stravinsky, después Bartók y cada vez con mayor fuerza Schönberg, más adelante sólo Webern –o más bien la estricta repercusión que tuvo su obra- y finalmente la reacción natural a la radicalidad de los límites impuestos. Dicho de otro modo: los veinte años entre 1945 y 1965 pueden subdividirse en tres etapas de unos siete años cada una. La primera correspondería a la etapa de recuperación y orientación paulatina y también a la etapa en la que los jóvenes compositores comenzaron a independizarse de sus maestros poco a poco (1945-1951/52); la segunda empieza con el manifiesto reconocimiento de Anton Webern y se caracteriza por la música serial y la pretensión de exclusividad que ésta proclama (1951/52-1958); la tercera recoge las diferentes manifestaciones que se oponen al movimiento anterior, a saber: la música postserial, aleatoria, gráfica o escénica, así como toda muestra de oposición al rigor constructivo del serialismo (1958-1965)”.

Por primera vez se había producido una ruptura en la evolución de la música occidental de los últimos siglos, lo cual suponía el tener que encontrar nuevos caminos hacia donde dirigirse a partir de una situación de libertad de disponer de cualquier método compositivo. A partir del serialismo y la aleatoriedad aparecieron un gran número de ellos en algunos casos muy personales, oníricos y hasta esotéricos, como huidas hacia zonas extremas; entre ellos encontramos la Música Textural, el Minimalismo, la Música Étnica, Música Ambiental o la Neotonalidad.

Durante los años 50 y 60 la influencia de los cursos de música de Darmstadt sería fundamental como caldo de cultivo de todas las nuevas ideas de jóvenes compositores que intercambiaban experiencias. Allí beberían en sus fuentes desde Pierre Boulez o Luigi Nono hasta John Cage como invitado. Algunas figuras coetáneas que se acercarían a Stockhausen son György Ligeti, Mauricio Kagel o Wolfgang Rihm; cada uno con caminos estéticos y compositivos personales formaban un amplio abanico de experiencias musicales y artísticas. También son de destacar otros más jóvenes como Iannis Xenakis o Helmut Lachenmann.

⁵⁰Ulrich Dibelius. *La música contemporánea a partir de 1945*. Madrid: Akal, 2004, p. 27

La figura de K. Stockhausen en la segunda mitad del siglo XX

Esta diversidad de estéticas se verá reflejada en innovaciones en la forma y la textura, la aparición de la música estocástica, la Nueva simplicidad y Nueva complejidad posteriormente, influencias del *Pop-rock* y *Jazz*, y de las músicas étnicas.

Durante estos años surgen algunas de las obras más importantes del repertorio contemporáneo para clarinete solo. No olvidemos que estaba a punto de ver la luz otra obra maestra: *Domaines* de Pierre Boulez. Asimismo, es la época en que nacen las obras experimentales de Vinko Globokar, las de Henri Pousseur como *Madrigal I* o *Le miracle de la rose* de Hans Werner Henze para clarinete, clarinete bajo, requinto (un solo intérprete) y conjunto instrumental.

2. EVOLUCIÓN VITAL Y ARTÍSTICA DE KARLHEINZ STOCKHAUSEN

Establecida la situación en que se encontraban las diferentes estéticas artísticas a mediados de los setenta, es básico que pasemos a conocer el recorrido biográfico y musical de la figura de Karlheinz Stockhausen, compositor nacido el 22 de agosto de 1928 en Mödrath, cerca de Colonia, Alemania, que quedará en su adolescencia huérfano en circunstancias tristes, hecho que le marcará el carácter para el futuro. Después de esta infancia difícil donde empieza a estudiar música de forma autodidacta, entra en la *Musikhochschule Köln*, terminando sus estudios de forma brillante en 1951 y habiendo estudiado composición con Frank Martin. En esa época consideraba la posibilidad de seguir la carrera de escritor y se ganaba la vida tocando el piano en bares y clubs.

Su primera influencia sería de Hindemith, figura bajo la cual se cobijaron los jóvenes compositores de la posguerra por el equilibrio de tradición y modernidad que representaba, aparte de ser una de las pocas grandes figuras que no habían emigrado al extranjero durante la época de la Segunda Guerra Mundial. Sería en el verano de 1951 cuando asistió a los cursos de música de Darmstadt, donde se daba cita toda la modernidad de la época y conoce la obra de Schoenberg de manos de René Leibowitz y la de Webern con Hermann Scherchen. Allí conoce a Karel Goeyvaerts e interpreta su Sonata para dos pianos; además, tiene la oportunidad de oír una grabación de *Mode de valeurs et d'intensités* de Messiaen que si bien no es una obra representativa de este compositor, sino más bien un estudio aislado, influiría profundamente en los jóvenes

La figura de K. Stockhausen en la segunda mitad del siglo XX

Stockhausen y Boulez; se desplaza a París para estudiar con Messiaen hasta 1953, influencias que formarán su pensamiento musical inicial en cuanto a unidad orgánica y nueva concepción del tiempo.

Descubre la *Musique concrète* de Pierre Schaeffer junto con Pierre Boulez, la otra gran figura de las segundas vanguardias del siglo XX y, posteriormente, se incorporará al *Studio für Elektronische Musik* de la Radio de Colonia, dirigido por Herbert Eimert y realizará estudios de doctorado con Werner Meyer-Eppler en la Universidad de Bonn, aunque no las finalizará. Hacia 1953 Stockhausen estaba considerado ya junto con Boulez y Nono como las jóvenes vanguardias serialistas. También inclinado hacia la música electrónica, hará historia con su obra *Gesang der Jünglinge* (1955-1956), quedando bien marcada la esencia de su creatividad: la unidad global de la heterogeneidad del material. Dignos de mención son su exploración del espacio en *Kontakte* (1958-1960) y del tiempo en *Hymnen* (1966-1967). Al Estudio de Colonia acudirán jóvenes compositores prometedores como Franco Evangelisti, Maurizio Kagel o György Ligeti. En 1958 invita a los cursos de Darmstadt a John Cage, de quien quedará fascinado, si bien no se le puede considerar como alumno suyo.

De 1963 a 1968 crea el Stockhausen Ensemble, que interpreta la que él denominó *Intuitiv Musik* viajando por todo el mundo y tocando en toda clase de lugares como las catacumbas de Jeita, en Líbano, o la Exposición mundial de 1970 en Osaka donde estuvieron interpretando diariamente durante seis meses, después de lo cual hubo un cambio de algunos miembros del ensemble incorporándose a él la importante figura de Peter Eötvös. La fama de Stockhausen llegó hasta el punto de ser el segundo compositor del siglo XX que más vendía en *Deutsche Gramophon* después de Stravinsky y fue incluida su fotografía en la portada del álbum de *The Beatles Sergeant Pepper*.

A partir de los años 70 en que adopta la técnica de la Fórmula para componer y considera esto como una concepción religioso-espiritual de la música, su figura empieza a quedar relegada a un segundo plano por las críticas de grupos marxistas alemanes. Sin embargo, en su papel de profesor de la *Musikhochschule Köln* atraerá el interés de jóvenes como László Dubrovay, Wolfgang Rihm o Claude Vivier, entre otros.

Hacia finales de los años 70 en adelante su vida se centra cada vez más en su casa de Kürten, donde se concentra en la composición de *Licht* que le ocupará durante

La figura de K. Stockhausen en la segunda mitad del siglo XX

veinticinco años, trabajando estrechamente con intérpretes colaboradores como Suzanne Stephens, Kathinka Pasveer y sus hijos Markus y Simon, que serán fundamentales en las partes no vocales de *Licht*. Crea su propia editorial para sus partituras, *Stockhausen-Verlag* y, también más adelante, su sello discográfico adquiriendo los derechos de autor de *Universal Edition* de sus obras de juventud y de las grabaciones de *Deutsche Gramophon (Polydor)*.

Es destacable no solamente su faceta de compositor sino también la de director y organizador a su alrededor de intérpretes que se van especializando en su música, en divulgador de su obra y pensamiento musical en numerosas clases magistrales y entrevistas a numerosísimos medios de comunicación y escritores. Muere en Kürten el 5 de diciembre de 2007, cerca de Colonia, donde vivía desde 1965.

3. EVOLUCION DEL PROCESO COMPOSITIVO HASTA LA FORMEL-KOMPOSITION

La situación en que se encontraban las estéticas artísticas a mediados de los años setenta y la evolución biográfica y musical del compositor se han establecido, por eso llega el momento de que veamos la evolución de su proceso compositivo hasta que llegó a la técnica de la *Formel-komposition*.

La concepción de los procesos compositivos de Stockhausen recibió influencias de todo tipo como: experimentos de acústica y electrónica, las figuras de Einstein, Max Planck y Werner Heisenberg, las teorías de la información y comunicación, así como la lingüística experimental en sus estudios con Meyer-Eppler; la genética evolutiva también le ofreció modelos encontrados en la naturaleza, en los campos de la aritmética y la geometría, destacando su uso durante años de las series de Fibonacci. Los años 60 no ofrecen tantos cambios técnicos en él y su motivación estética pasa a ser espiritual y cósmica estando interesado en escritos de Sri Aurobindo⁵¹, místicos sufíes y el Libro *Urantia*⁵².

⁵¹Filósofo y poeta indio de los siglos XIX y XX interesado en el contacto del hombre con su divinidad interior para permitir a partir de él dejar su huella en el mundo exterior.

⁵²Obra literaria espiritual, filosófica y teológica acerca de Dios, el hombre, la religión, la filosofía y el destino escrita entre las décadas de 1920 y 1930.

La figura de K. Stockhausen en la segunda mitad del siglo XX

La música de Stockhausen abarca muy distintos ámbitos, desde la notación más detallada hasta la *Intuitiv Musik* en que la notación musical desaparece, pero en todas ellas se mantiene su sello de identidad: la melodía. Ésta queda más difuminada en su época serialista ortodoxa de la década de los cincuenta pero, poco a poco, va evolucionando desde la técnica puntillista de *Punkte* (1952/1962), a los grupos de notas de *Gruppen* (1955-1957), hasta llegar hacia 1970 a la técnica de la Fórmula con *Mantra* (1970). La melodía se convierte pues en el eje que encarna la universalidad y la paz.

En relación a los parámetros que guiaron su pensamiento artístico en sus primeras etapas Richard Toop⁵³ escribe:

“Si la clave para el trabajo de Stockhausen en los años 50 es la organización, en los 60 es la integración. La búsqueda rigurosa por lo desconocido de los 50 no fue repudiada, pero su purismo en relación a la consistencia del material sí lo fue. Stockhausen ya no estaba interesado en abrir nuevas posibilidades, sino que buscaba caminos para integrar materiales existentes ...”

A lo largo de toda la producción musical de Stockhausen se observan algunos ejes que conforman su estilo, como pueden ser la constante búsqueda de la novedad, la combinación de materiales diferentes de todo tipo, incluso de culturas lejanas para producir una escritura fuertemente personal, su sentido de la unidad que se desarrolla a lo largo de toda su producción y su convicción religiosa, en un principio católica.

La influencia de la música de Webern y su manifiesto abarca toda su producción de la década de los 50: será el serialismo. En las primeras obras importantes, *Kontrapunkte* (1952-1953) o *Kreuzspiel* (1951), desaparecen las relaciones entre las notas y de esta forma se centra el oyente en las notas individuales: es el Puntillismo. La evolución de esta escritura le llevará a conformar grupos cortos de notas que se concentran alrededor de una de gran atracción musical, ello lo vemos en obras como *Gruppen* o la revisión de *Punkte*. En la década de los 60 en que según Toop fue importante la noción de la «co-creación» o composición colectiva con colegas compositores o en los cursos de Darmstadt, aparece el concepto de los «momentos» que quedan determinados según criterios cualitativos como la sonoridad, la densidad o repeticiones internas siendo instantes de máxima o mínima percepción musical. La organización formal seguirá una evolución constante de obra en obra, siendo el

⁵³Richard Toop, “Karlheinz Stockhausen”, En: *New Grove Dictionary of music and musicians*, 24, London, 2001, pp. 5084. Traducción de Santiago Martínez

La figura de K. Stockhausen en la segunda mitad del siglo XX

intérprete el principal responsable de los cambios de un sonido a otro hasta llegar a la *Intuitiv Musik* en que ya no existe notación musical sino textual; es la abstracción total que evolucionará para dar lugar en *Stimmung* (1968) a que un solo acorde conforme cincuenta y una secuencias centradas por un sonido conductor.

Si bien la figura de Webern aparece como una continuación de toda una tradición, Stockhausen representa un nuevo camino, una ruptura con el pasado, y en ello influyen mucho las obras de música electrónica. La naturaleza de la música electrónica tratada de forma aislada en un principio pasa a ser combinada con instrumentos acústicos de forma habitual a partir de *Kontakte* (1958-1960), enriqueciéndose la parte electrónica con todas las grabaciones de los sonidos acústicos y estos instrumentos con las posibilidades de amplificación, *feed-back* y otras.

En 1970 se produce el abandono de la escritura atemática y la aparición del concepto de «Fórmula», que se encuentra entre la serie de doce sonidos, el grupo donde cada nota es el centro de un complejo sonoro específico y la melodía en que los sonidos se encuentran en un espacio suficientemente restringido. La mayoría de las obras compuestas entre *Mantra* (1970) y la serie de óperas *Licht* (1977-2003) están basadas en una Fórmula generadora claramente diferenciada de lo que sería una serie, y dentro de la Fórmula encontramos diferentes grupos que se relacionan entre ellos de diferentes formas creando nuevas combinaciones y situaciones sonoras.

En la composición de *Mantra* se produce un cambio respecto al tipo de notación que Stockhausen usó en años anteriores con la *Intuitiv Musik*, en que la información que se le daba al intérprete era solamente texto escrito. En *Mantra* está casi todo escrito con mucha precisión, salvo unos pocos aspectos indeterminados; la obra está basada en una «Fórmula» o «Mantra» de trece notas, los parámetros de cada frase están proporcionados serialmente pero, además, cada una de las trece frases en que se divide la obra está dominada por un modo de ataque diferente.

A partir de ese momento volverá a algunas obras con notación de texto como *Ylem* (1972), las tres primeras partes de *Herbstmusik* (1974) y *Für kommende Zeiten* (1968-1970). Pero con *Inori*⁵⁴ (1973-4) para mimo, bailarín y orquesta vuelve a la técnica de la Fórmula.

⁵⁴*Inori* significa «Adoraciones» en japonés.

La figura de K. Stockhausen en la segunda mitad del siglo XX

Richard Toop⁵⁵ nos describe la obra de la siguiente forma:

“Inori es notable por la rigurosa composición serial de su principal elemento visual –los gestos de rezo del mimo- y la extremadamente sofisticada composición de los niveles de dinámica. (...) Inori es la primera obra fundamental en la que la fórmula es explícitamente presentada como una melodía audible que permite la obra.”

En *Inori* la forma es claramente orgánica, está formada por cinco secciones principales derivadas de las cinco frases de la Fórmula que introducen ritmo, dinámicas, melodía, armonía y polifonía. Llama la atención que este uso de la Fórmula dé lugar a una expansión de hasta 60 minutos.

A partir de 1977 comienza una nueva etapa de su producción. Sin embargo, continuará empleando la Fórmula aunque de formas distintas según las necesidades de la música. En *Licht* se da la duración más extrema de la técnica de la Fórmula, ya que esta heptalogía operística de los días de la semana está formada por una Superfórmula en tres líneas melódicas que representan los tres personajes principales (*Luzifer*, *Michael* y *Eva*) e, incluso, determinan la duración de cada una de las óperas y su subdivisión en actos y escenas. La técnica de la Fórmula se puede considerar mucho más flexible que la del serialismo para Richard Toop⁵⁶ pues:

“Un criterio esencial para Stockhausen es el de que cada respuesta a las opciones disponibles debería suponer una nueva exploración de la posibilidades de la fórmula ... “

Para finalizar este apartado añadimos una propuesta de las etapas estilísticas de Stockhausen introducida por Antonio Pérez Abellán, instrumentista y colaborador del maestro durante varios años, que es la siguiente⁵⁷: 1951-1962 que sería su etapa serialista ortodoxa, 1963-1969 sería su época más abstracta de la *Intuitiv Musik*, 1970-1977 sería su etapa basada en la técnica de la Fórmula, 1977-2003 en que lleva a cabo su ciclo de siete óperas *Licht* “(si bien, aunque *Licht* se desarrolla completamente a

⁵⁵Richard Toop, “Karlheinz Stockhausen” ..., Op. Cit., p. 5081. Traducción de Santiago Martínez

“Inori is notable for the rigorously serial composition of its main visual element –the prayer gestures of the mime- and the extremely sophisticated, intricate composition of dynamic levels. ... Inori is the first major work in which the formula is explicitly presented as an audible melody that permeates the work.”

⁵⁶Richard Toop, “Karlheinz Stockhausen” ..., Op. Cit., p. 5088. Traducción de Santiago Martínez

“An essential criterion for Stockhausen is that each response to the available options should involve a new exploration of the formula’s possibilities ...”

⁵⁷“Entrevista con Antonio Pérez Abellán”. *Stockhausen Stiftung für Musik*. Noviembre 2010. <http://www.stockhausen.org/Entrevista_Perez_Abellan.pdf> (Consultado 2-5-2012)

La figura de K.Stockhausen en la segunda mitad del siglo XX

partir de un mismo material, la diversidad de estilos y mundos sonoros dentro del ciclo de siete óperas es inmenso)” según Pérez Abellán y 2004-2007 en que lleva a cabo su ciclo de obras *Klang* de las horas del día.

En este punto de la investigación y antes de introducirnos en una obra como *Der kleine Harlekin* es conveniente hacer un primer acercamiento al aspecto de la interpretación musical con movimientos corporales realizando un estudio de *In freundschaft*. Esta obra a pesar de haber sido compuesta dos años después, en ella los movimientos son utilizados de un modo más esquematizado y fácil de asimilar por el intérprete para hacerlos al tiempo que toca el elemento sonoro ya que básicamente se trata de tres posiciones corporales que hay que alternar dependiendo de qué melodía sea la que se va a tocar. A parte del estudio de los movimientos corporales en esta obra es también oportuno realizar un completo análisis musical abarcando la estructura formal, la Fórmula y los elementos estilísticos y estéticos ya que en gran modo se verá que hay muchas similitudes con *Der kleine Harlekin*.

Capítulo IV

In freundschaft

CAPITULO IV. IN FREUNDSCHAFT⁵⁸

1. GENESIS DE LA OBRA

En el anterior apartado hemos visto la evolución del proceso compositivo usado por Stockhausen hasta llegar a mediados de los años setenta en que compondría una obra como *In freundschaft*, una de las más importantes de esta época en que utiliza los movimientos corporales con una intencionalidad muy clara que veremos a continuación.

La obra se acabó de componer el 24 de julio de 1.977, en *Aix-en-Provence*, con motivo del cumpleaños de la clarinetista Suzanne Stephens, siendo interpretado en una fiesta privada por dos flautistas amigos de Suzanne que estudiaban con ella en el *Centre Sirius*, en *Aix-en-Provence*. El 27 de abril de 1978 Stockhausen amplió la versión original, que fue estrenada el 30 de noviembre de 1978 en París, interpretada por Suzanne Stephens.

Desde el principio la obra se concibió para poder ser interpretada con diferentes instrumentos. *In freundschaft* es una composición indicada para prácticamente cualquier instrumento orquestal y la intención del compositor era que fuera utilizada por los músicos como base para discusiones sobre la estructura y cuestiones musicales técnicas. Éste es un aspecto de la «señal de amistad» referido en el título. Hasta la fecha han sido publicadas versiones para clarinete, flauta, oboe, corno di bassetto o clarinete bajo, violín, violonchelo, fagot, trompa, trombón, saxofón, flauta de pico y, desde 1.999, para trompeta y tuba. Desde entonces, siempre que un músico con talento mostró interés en interpretar *In freundschaft*, el compositor trabajó con él durante algunos días y transcribió la obra para ese instrumento en particular con las oportunas adaptaciones.

La edición para clarinete fue la primera en ser publicada. Después de escuchar varias interpretaciones de la obra Stockhausen hizo anotaciones adicionales para representar más exactamente sus intenciones. Estas anotaciones se pueden encontrar en casi cualquier versión excepto en la de clarinete. Así, si se toca la versión para clarinete de esta obra, es de gran ayuda consultar las otras versiones y copiar las anotaciones adicionales en la parte de clarinete. La versión de trompeta es buena como referencia ya que tiene muchas sugerencias de interpretación que ayudan, además de notas con

⁵⁸El título de *In freundschaft* se traduce habitualmente al inglés como *In friendship*, al francés como *En toute amitié*, en español no se suele traducir pero vendría a ser *En señal de amistad* o *En amistad*.

In Freundschaft

códigos de colores que hacen la colocación de los movimientos en el aire más fácil. También, la versión de trompeta tiene algunas anotaciones de Markus Stockhausen sobre cómo aprendió la obra.

Esta composición, por tanto, no está asociada a ningún instrumento específico, puede ser interpretada por casi cualquier instrumento que tenga un registro de tres octavas; sin embargo, en la versión para flauta de pico hizo modificaciones para que la obra se pudiera amoldar al registro del instrumento.

Stockhausen compuso otras obras que pueden ser interpretadas en cualquier instrumento. Una de ellas, *Solo*, se interpreta en pocas ocasiones porque en un principio requería cuatro técnicos de sonido y de un equipamiento especial; pero con los equipamientos informáticos de hoy en día un solo técnico puede realizar todo el trabajo con una preparación previa de la parte electrónica. Otra se llama *Spiral* y, otra más *Tierkreis* (Zodiaco), para instrumento melódico o voz con o sin acompañamiento de un instrumento polifónico; ésta es otra pieza que se concibió así, y es un buen ejemplo para introducir a los alumnos de Enseñanzas Profesionales a la música de la segunda mitad del siglo XX.

Una de las metas del compositor fue siempre componer algo para varios instrumentos y voces que puedan interpretar y/o cantar una misma pieza, que pudiera servir como base para evaluaciones y discusiones mutuas. En este sentido, el título no significa solamente que la pieza está dedicada a Suzanne Stephens en señal de amistad, sino que también otras muchas amistades entre músicos han surgido y crecido a través de esta música.

1.1. El movimiento en *In freundschaft*

In freundschaft es una de las obras en que Karlheinz Stockhausen utiliza el movimiento corporal conjuntamente con la música y lo hace principalmente con la intención de destacar para el oyente los diferentes elementos sonoros de la obra. Existen dos líneas melódicas principales la superior y la inferior, además de una central formada por trinos cortos y entrecortados. Con el fin de que se pueda entender mejor dichas melodías principales aconseja que se toque la superior girándose a un lado y arriba, y la

inferior al otro lado y abajo, dejando a la elección del intérprete a qué lado va a tocar cada melodía. Por último está la línea melódica central que se toca mirando al frente.

En realidad, más que movimientos son posturas enlazadas de modo que cada vez que cambia de una melodía a otra hay que cambiar de una postura a otra. Esta alternancia de postura requiere una gran fluidez de movimientos relajados para que se vea como una sucesión natural que nos ayuda visualmente a comprender mejor el material sonoro que estamos escuchando en cada momento, es sin duda una forma muy pedagógica de educar en la escucha al oyente. El principal desafío al que se enfrenta el instrumentista es el de que al tocar la melodía superior y tener que levantar el instrumento mucho más de lo habitual hay que seguir manteniendo relajada la parte superior del cuerpo, sobretodo hombros, espalda, cuello y cara. En cuanto a lo que concierne a la técnica instrumental hay que disponer de un profundo dominio del soporte abdominal para mantener un buen control de la respiración y de la embocadura para que la calidad del sonido no empeore al subir y aumentar el ángulo del instrumento a la cara.



Ilustración 1. Melodía superior, clarinete a la derecha y arriba

Fuente: Elaboración propia



Ilustración 2. Melodía inferior, clarinete a la izquierda y abajo

Fuente: elaboración propia

Además de estas posturas que son las más importantes en el desarrollo de la obra existen otros movimientos como en la Introducción en que hay que ir moviendo el instrumento de un lado a otro, movimientos cortos no más anchos que el cuerpo del instrumentista, comenzando muy lento y que progresivamente van acelerando, lo cual requiere también un gran control para transmitir la aceleración de modo natural, fluido y muy progresivo. Otro tipo de movimiento es el que se incluye en la Explosión I con varios trinos entrecortados, cada uno de ellos hay que tocarlos apuntando con el instrumento al frente y a una dirección diferente de los números de un reloj imaginario que se tuviera entrente. Son también movimientos muy cortos, rápidos y espectaculares en los que lo principal es conseguir la naturalidad y fluidez. Por último, en el Ciclo VII (síntesis) hay unas notas largas que hay que tocar haciendo con el instrumento un gran círculo tan grande como se pueda llevando al extremo el control del soporte abdominal y embocadura para que no empeore el sonido.



Ilustración 3. Explosión I, clarinete frontal y arriba

Fuente: elaboración propia

2. FÓRMULA DE IN FREUNDSCHAFT

Habiendo establecido el origen de la obra y sus circunstancias es necesario comenzar el análisis de la misma a partir del estudio de la Fórmula de la misma. Como ya mencionamos en el apartado III.3. a partir de 1970 Stockhausen compone varias obras fundamentadas en la idea de una Fórmula, la cual puede entenderse en el sentido matemático que permite deducir una serie de relaciones y, también, en el de una «Fórmula mágica» con la cual se pueden evocar sucesos maravillosos. Stockhausen hizo un gran dibujo en color de esta Fórmula que utilizaba en sus clases sobre la obra.⁵⁹

⁵⁹Karlheinz Stockhausen. *The Art, to Listen. (A Musical Analysis of the Composition In friendship)*. John McGuire (Traducción), Suzanne Stephens (Edición). Kuerten: Stockhausen-Verlag, 2002, p. 2. Todas las imágenes extraídas de partituras de obras de K. Stockhausen así como de *The Art, to Listen* han sido incluidas con el permiso de *Stockhausen-Verlag*.

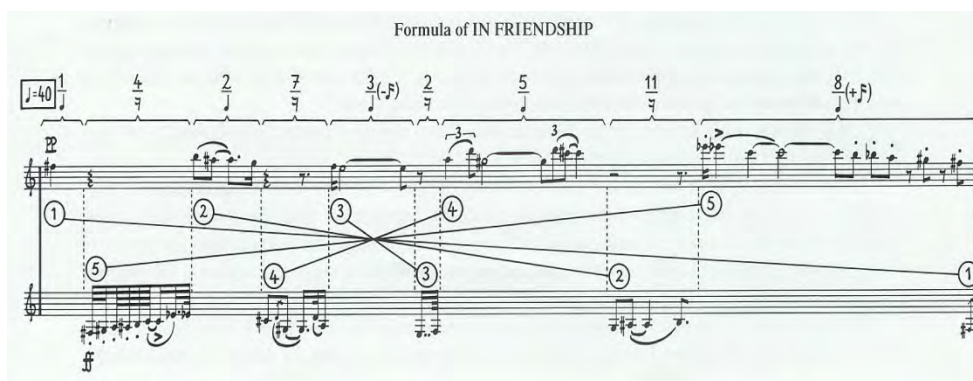


Ilustración 4. Fórmula de In freundschaft

(Stockhausen, 2002, 2)

2.1. Número de células, notas, silencios y sus duraciones

En este apartado haremos una disección de todos los elementos mínimos que conforman la base de la técnica compositiva usada en la obra. La Línea Melódica Superior de la Fórmula está formada por cinco células cada una de las cuales tiene diferente número de notas y cada una de ellas duraciones variadas.

La primera célula tiene sólo una nota con una duración de negra ($1/4$).

La segunda célula tiene tres notas, cada una con una duración diferente ($2/16$, $5/16$, $1/16$). Además hay otra subdivisión más: dos notas están ligadas y otra no. En total esas tres notas tienen una duración de una blanca ($1/2$).

La tercera célula tiene dos notas: una nota corta ($1/16$) y otra nota larga ($10/16$). El total de la duración es de $11/16$.

La cuarta célula tiene cinco notas que están ligadas. La segunda nota de esta célula está repetida en la cuarta posición. Las duraciones de las notas son: $2/12$, $1/12$, $8/16+1/12$, $1/12$, $1/12+1/4$. La duración total de la célula es de $5/4$.

La quinta célula tiene ocho notas de las cuales las dos primeras son idénticas: un principio fuertemente característico seguido de una línea cromáticamente descendente. El último intervalo, sin embargo, es una segunda mayor. Las duraciones de las notas son $1/16$, $1/4$, $14/16$ y cinco $2/16$ (con dos silencios de corchea intercalados). La duración total de la célula es de $8/4+1/16$.

Entre unas células y otras hay silencios que las separan con duraciones variadas. Los cuatro silencios que separan las cinco células tienen unas duraciones de $4/16$, $7/16$, $2/16$ y $11/16$.

2.2. Progresiones de la Fórmula

Por tanto, con los grupos de notas que forman las cinco células (1, 3, 2, 5, 8), las duraciones de cada una de las células (1, 2, 3 - $1/16$, 5, 8 + $1/16$), y las duraciones de los silencios que separan las células (4, 7, 2, 11) conseguimos una serie de progresiones utilizadas en la Fórmula que son las siguientes:

Número de notas por célula: 1 – 2 – 3 – 5 – 8

Duraciones de las células: 1 – 2 – 3 – 5 – 8

Duraciones de los silencios: 2 – 4 – 7 – 11

2.3. Intervalos de la Fórmula

Si observamos los intervalos entre las notas vemos que la primera célula tiene una nota. El intervalo con la segunda célula –a través del silencio- es una $4^a J$ ascendente.

La segunda célula con tres notas tiene una tendencia descendente, de la primera a la tercera nota una $3^a M$: la $2^a m$ descendente y la $2^a A$ descendente establecen la relación de $3^a M$. Entre la segunda y tercera células a través del silencio hay una $2^a M$ descendente.

La tercera célula desciende en una $2^a m$, como al principio de la segunda célula. Entre la tercera y cuarta células a través del silencio hay una 4^a ascendente, como entre la primera y segunda células.

La cuarta célula tiene una 4^a ascendente seguida de un tritono descendente y, luego, ascendente que vuelve a la nota original; el intervalo final es una $2^a m$ descendente. La dirección del movimiento melódico de la cuarta célula es, por lo tanto,

In Freundschaft

subir-bajar-subir-bajar, alrededor del tritono. De la cuarta a la quinta célula a través del silencio hay una 2ªM.

La quinta célula comienza con una repetición de la nota más aguda de la Fórmula (staccato seguido de legato), que da a la célula un principio muy característico. Seguidamente hay una 3ªm descendente, que debido a las dinámicas, las largas duraciones y el expuesto registro agudo forma un intervalo particularmente impresionante en toda la pieza. Esto está seguido por una secuencia descendente de cuatro intervalos de semitono y una 2ªM; por tanto, la quinta célula tiene un ámbito total de una 7ªD.

La 2ªm aparece en la segunda, tercera, cuarta y quinta células; todas ellas comparten la tendencia descendente. Esto está equilibrado por tres ascensos a través de los silencios de la primera a la segunda, de la tercera a la cuarta y de la cuarta a la quinta células.

2.4. Serie dodecafónica y tabla de series de la Fórmula

La serie dodecafónica de la Fórmula reducida de *In freundschaft* la podemos ver en el ejemplo siguiente, dividido en las cinco células en que se agrupan y con la repetición en la cuarta célula del Re.



Ilustración 5. Serie dodecafónica de la Fórmula

(Stockhausen, 2002, 4)

En el siguiente ejemplo podemos ver la serie dodecafónica completa de la Fórmula Reducida de *In freundschaft* o, también, la Línea Melódica Superior de la Fórmula que tiene 19 notas. La décima nota ya se ha dicho que es una repetición de la octava lo cual permite que se produzca un tritono descendente y ascendente con la novena nota. La decimotercera nota repite inmediatamente la decimosegunda, confirmando como la altura más aguda. La secuencia descendente final de cinco

notas, extendiéndose más allá de la melodía de doce notas cromáticas, repite notas en el orden en el que aparecen en la fórmula (15=2, 16=3, 17=7, 18=9) y, por fin, la última nota es idéntica a la primera (19=1).

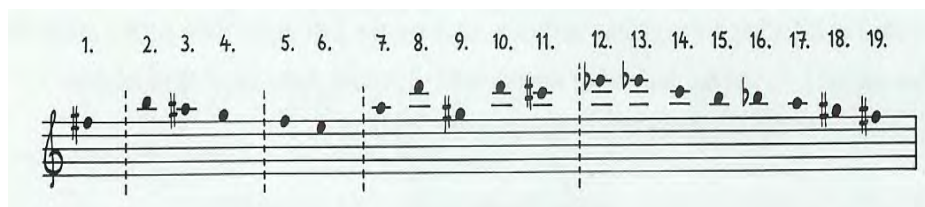


Ilustración 6. Serie de notas completa de la Fórmula Reducida

(Stockhausen, 2002, 4)

Y, a continuación, se puede ver una tabla donde comparar todas las series que van apareciendo a lo largo de la obra; la Fórmula está concebida armónicamente a partir de una serie dodecafónica que se repite dos veces por cada ciclo, una en la línea superior y otra en la inferior.

Tabla 1. Tabla de series dodecafónicas de In freundschaft

(Fuente: elaboración propia)

SERIE	ALTURAS ⁶⁰											
Fórmula Reducida inicial, Ciclo I, Mel. Sup.	Fa#	Si	La#	Sol	Fa	Mi	La	Re	Sol#	Do#	Mib	Do
Ciclo I, Mel. Inf.	Fa#	Sol#	La	La#	Si	Do	Mib	Do#	Re	Mi	Fa	Sol
Ciclo II, Mel. Sup.	Fa	Sib	La	Fa#	Re#	Mi	Lab	Reb	Sol	Do	Re	Si
Ciclo II, Mel. Inf.	Sol	La	La#	Si	Do	Do#	Mi	Re	Re#	Fa#	Fa	Sol#
Ciclo III, Mel. Sup.	Mi	La	Sol#	Fa	Re	Mib	Do	Do#	Sol	La#	Si	Fa#
Ciclo III, Mel. Inf.	Sol#	La#	Si	Do	Do#	Re	Fa	Mi	Re#	Sol	Fa#	La
Ciclo IV, Mel. Sup.	Re#	Mi	Sol	Lab	Do#	Re	Si	Do	Fa#	La	Fa	Falta La#
Ciclo IV, Mel. Inf.	La	Si	Do	Do#	Re	Re#	Fa#	Fa	Mi	Lab	Sol	La#
Ciclo V, Mel. Sup.	Re	Re#	Fa#	Sol	Do	Do#	La#	Si	Fa	Mi	Sol#	Falta La
Ciclo V, Mel. Inf.	Sol	Mi	Mib	Re	Reb	Do	La#	Fa#	Fa	La	Sol#	Si
Ciclo VI, Mel. Sup.	Do#	Re	Fa	Fa#	Si	Do	La	Sib	Mi	Re#	Sol	Falta Sol#
Ciclo VI, Mel. Inf.	La#	Sol#	Fa	Mi	Mib	La	Re	Do#	Si	Sol	Fa#	Do
Ciclo VII (primera vez)	Do	Reb	Mi	Fa	La#	Si	Sol#	La	Mib	Re	Fa#	Falta Sol

⁶⁰Mel. Sup.: Línea Melódica Superior Mel. Inf.: Línea Melódica Inferior

Ciclo VII (primera vez)	Si	La	Fa#	Fa	Mi	Mib	Re	Do	Sol#	Sol	La#	Do#
Ciclo VII (última vez)	Reb	Mi	Fa	La#	Si	Sol#	La	Mib	Re	Fa#	Faltan Do y Sol	
Ciclo VII (últ. vez)	Si	La	Fa#	Fa	Mi	Mib	Re	Do	Sol#	Sol	La#	Do#

2. 5. Génesis de la Fórmula con las tres líneas melódicas

Al inicio de la obra escuchamos la Fórmula Reducida una octava baja a como aparecerá posteriormente en los diferentes ciclos y con las últimas notas de la quinta célula cambiadas como se verá más adelante.



Ilustración 7. Fórmula Reducida de *In freundschaft*

(Stockhausen, 2002, 4)

La Introducción va seguida de la Fórmula Completa en tres líneas melódicas. Entre ellas la Línea Melódica Superior es tranquila, melancólica, aguda, suave, lenta, legato y, normalmente, descendente. La Línea Melódica Inferior es enérgica, optimista, grave, fuerte, rápida, staccato y, normalmente, ascendente. Los dos caracteres en el inicio del Ciclo I son completamente opuestos. La Línea Melódica Superior (la Fórmula Reducida del anterior ejemplo) tenía silencios entre las cinco células melódicas. En la Fórmula Completa esos silencios se van a ir rellenando con otras células melódicas cuyo origen vamos a ver a continuación.

Si observamos la Fórmula de *In freundschaft* en la Imagen 4 veremos que la quinta célula empieza con una nota repetida y un descenso cromático. Si se contrae esta

In Freundschaft

célula de modo que tenga la duración de negra del silencio que sigue a la primera célula acelerando en un factor de ocho, se toca en retrogradación y dos octavas más grave obtenemos la primera célula de la Línea Melódica Inferior, de modo que el mismo material que era agudo, suave, lento y descendente en la Línea Melódica Superior, ahora, lo escuchamos grave, fuerte, muy rápido y ascendente.

Este tipo de retrogradación para obtener un material nuevo cuenta Stockhausen⁶¹ que lo practicaba de niño diciendo palabras y frases hacia atrás para que no les entendieran y de joven cuando estudiaba en el conservatorio se retaban unos alumnos a otros a retrogradar melodías y ritmos que silbaban.

Si hacemos la misma operación con la cuarta célula de la Línea Melódica Superior de la Fórmula, contrayéndola unas tres veces su velocidad original, ocupando el segundo silencio y otra vez dos octavas más grave obtenemos la segunda célula de la Línea Melódica Inferior. A partir de la tercera célula de la Línea Melódica Superior obtenemos la tercera de la inferior contrayéndola de once semicorcheas a dos en un factor casi de seis, ocupando el tercer silencio y retrogradada. Con la segunda célula de la Línea Melódica Superior obtenemos la cuarta de la inferior, para ocupar el silencio correspondiente tiene que expandirse rítmicamente de dos negras a casi tres, retrogradada y en el grave. Finalmente, la primera célula de la Línea Melódica Superior consta tan solo de una nota y, por tanto, no se puede retrogradar y, además, no existe otro silencio que rellenar por esa razón se colocó esta nota en forma de mordente al final de la Fórmula como enlace al siguiente ciclo. De esta manera la Línea Melódica Inferior se ha convertido en la superior pero completamente al revés.

Si observamos ahora la imagen siguiente veremos que entre unas células agudas y otras graves hay intercalados varios grupos de trinos cuya formación veremos en el siguiente apartado. Estos trinos que en cada ciclo estarán agrupados de modo diferente, igual que los grupos de células agudas y graves, forman una tercera Línea Melódica Central interpretados en todas las dinámicas. Las duraciones de las células de los trinos son 3, 5, 13, 8 y 1 semicorcheas.

⁶¹Karlheinz Stockhausen. *The Art, to Listen ...* Op. cit., p. 5. Traducción de Santiago Martínez
“As children we enjoyed saying words and whole sentences backward. When I was studying at the conservatory it was a kind of game to whistle a melody and then to whistle it backward.”

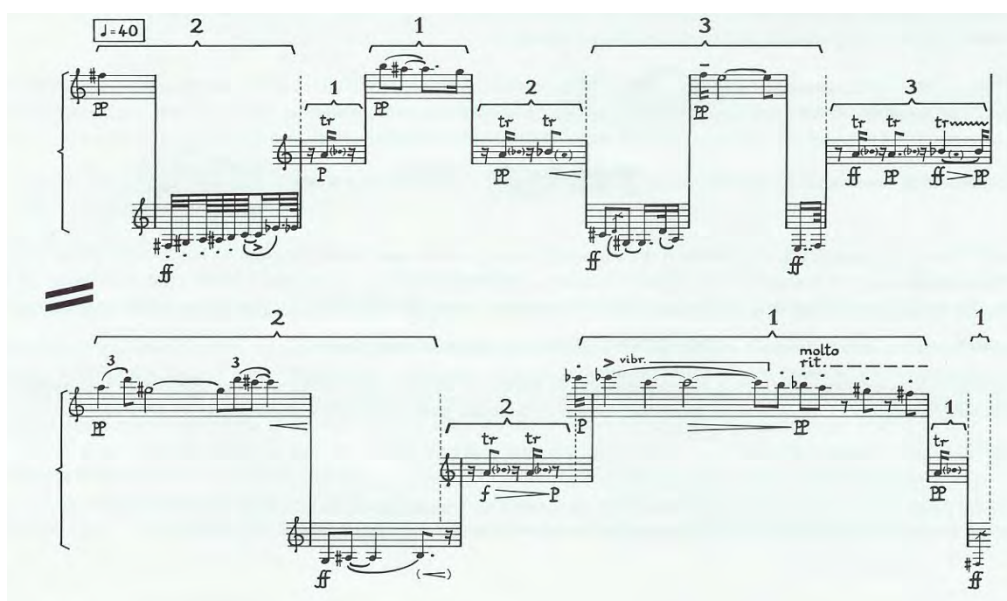


Ilustración 8. Fórmula completa con tres líneas melódicas de *In freundschaft*

(Stockhausen, 2002, 6)

3. ESTRUCTURA FORMAL DE IN FREUNDSCHAFT

En el apartado anterior hemos visto como se conforma la Fórmula de la obra desde sus mínimos elementos, agrupándose luego formando células y hasta tres líneas melódicas diferentes. Por ello es esencial que planteemos la estructura formal⁶² de *In freundschaft*, que fue introducida por Karlheinz Stockhausen en sus master class impartidas en diversas ocasiones sobre esta obra y, posteriormente, recopiladas y publicadas. La Introducción de la obra comienza con la Fórmula reducida una octava baja a como se oirá después; sólo cinco de las ocho notas de la quinta célula son usadas, tres notas han sido omitidas y reemplazadas por repeticiones del Sib y La de forma que el grupo tiene otra vez ocho notas. El intervalo de 2^am descendente, ahora sirve como núcleo del desarrollo de un largo proceso generador que a partir de estas dos notas, a través de un *accelerando* y, disminuyendo gradualmente la separación entre una nota y otra, llega a formar un trino.

Este trino se convertirá en una línea de orientación a lo largo de la composición. Durante la aceleración gradual se oye ocasionalmente una nota aguda y otra grave, cada

⁶²Karlheinz Stockhausen, *The Art, to Listen. (A Musical Analysis of the Composition In friendship)*. Kürten: Stockhausen-Verlag (Traducción del alemán de John McGuire de *Die Kunst, zu Hören*, Edición de Suzanne Stephens), 2002.

In Freundschaft

vez más a menudo. Estas son las notas más aguda y grave de la obra. De este modo, el espacio tonal está demarcado como en un sistema de referencias. Ambas notas del trino están exactamente en el centro, entre esas notas que marcan el ámbito del registro sonoro. A lo largo del resto de la obra los intervalos entre esta línea central continua y todas las notas superiores o inferiores a ellas son muy fáciles de reconocer.

A medida que el trino aumenta en densidad durante la aceleración, se le añade una nota más a cada una de las notas aguda y grave que enmarcan el registro. Estas dos notas son idénticas a sus compañeras en el lado opuesto del trino, pero en las mismas octavas que las notas que enmarcan el registro. De este modo, el intervalo formado es una séptima mayor, el cual, es bastante difícil de percibir a una distancia de tres octavas. Las segundas notas añadidas hacen que el intervalo entre las notas que enmarcan el registro sea más claro.

Seguidamente el Ciclo I es, en realidad, la Fórmula Completa con tres líneas melódicas, este ciclo está seguido por otros seis que van convergiendo en un proceso de consonancias y disonancias, en cuyos transportes todas las relaciones interválicas cambian, en las que las líneas melódicas superior e inferior, cuyo registro melódico en ambos casos es de una séptima mayor como se puede ver en la siguiente imagen, se mueven hacia el centro por semitonos. Los dos ciclos VII (primera vez y, última vez) tienen un gran número de características propias que los diferencian del resto como veremos en el apartado de «Irregularidades».



Ilustración 9. Registros de alturas de cada ciclo

(Stockhausen, 2002, 7)

Después de los ciclos III y VI, hay dos Explosiones⁶³ que son momentos que rompen la línea evolutiva de la obra pero están creadas a partir de material de la Fórmula. Al principio de la Primera Explosión el ámbito de notas del ciclo IV es demarcado dos veces y seguido por cuatro series de cadenas de notas rápidas y arrítmicas con la instrucción libre, flexible y acelerando hacia un tempo más rápido. La rápida fluidez es interrumpida por cuatro calderones. Insertado después del segundo calderón hay un grupo de trinos cortos, separados por silencios, que hay que tocar “en varias direcciones”. La célula corta y central de la fórmula Re4-Do#4 está colocada entre la tercera y cuarta cadenas de notas.

Las notas de esta Explosión rodean constantemente la primera y última nota Re# o Mib del ciclo IV, fortalecida con la octava superior, con las conexiones de trino y tremolo a la segunda mayor y tercera menor inferiores y, con el apoyo de la cuarta inferior en los cuatro calderones. Las ocho repeticiones antes del final del calderón y las siete repeticiones al final de esta explosión hacen de esta nota la más importante en toda la obra. Esta es la nota más aguda de la Fórmula simplificada que fue presentada al principio y, por lo tanto, es también la nota más alta de la Fórmula de tres líneas melódicas que apareció después de la irrupción del trino. Además, este Re# (Mib) tiene una relación de tritono ambivalente con la nota La del trino, que está entretreído a lo largo de la obra. Este La –en combinación con la segunda nota con trino Sib- es la segunda nota que más aparece en la Explosión.

En las cadenas que conectan las notas antes mencionadas, que forman el sistema de referencia a las notas principales de esta Explosión, aparecen algunos fragmentos melódicos de la Fórmula en la transposición del siguiente cuarto ciclo. Toda la Explosión es forte con dos excepciones, una larga dinámica en forma de embudo bastante larga y el disminuyendo final el cual es en cuanto a las dinámicas un falso final porque el siguiente principio del ciclo IV, con acentos, *frullato*, “gesto de sorpresa” y *diminuendo*, es el final real de la Explosión.

A continuación del ciclo VI hay una segunda Explosión la cual la describe Stockhausen como la «emancipación del trino». Dado que en el ciclo VII las notas de las dos líneas melódicas son otra vez las mismas y, que en la repetición del ciclo VII

⁶³Palabra usada por Stockhausen por considerarla mejor que la tradicional de *Cadenza*, dado que las Explosiones sirven para romper el marco procesual de las transposiciones de los ciclos e intercambio de las células.

In Freundschaft

están transportadas en el mismo registro de octava, fusionadas para formar una nueva forma melódica y desaparece el trino en las células intercaladas que había en anteriores ciclos, a partir de la Segunda Explosión se encuentra libre. La Segunda Explosión es una repetición de las notas del ciclo VI en la cual cada nota lleva un trino al semitono inferior y algunos intervalos amplios entre las células están conectados por rápidas series de notas tomadas de la Fórmula.

Tabla 2. Estructura formal de In freundschaft

(Fuente: producción propia)

ESTRUCTURA FORMAL	DELIMITACIÓN EN LA PARTITURA
INTRODUCCIÓN	Pentagramas 1 a 6
CICLO I de la fórmula	Pentagrama 7 hasta doble barra del pentagrama 9
CICLO II de la fórmula	Doble barra del pentagrama 9 hasta doble barra del pentagrama 11
CICLO III de la fórmula	Doble barra del pentagrama 11 hasta doble barra del pentagrama 14
EXPLOSIÓN I (Cadenza I)	Doble barra del pentagrama 14 hasta doble barra del pentagrama 18
CICLO IV de la fórmula	Doble barra del pentagrama 18 hasta doble barra del pentagrama 20
CICLO V de la fórmula	Doble barra del pentagrama 20 hasta doble barra del pentagrama 23
CICLO VI de la fórmula	Doble barra del pentagrama 23 hasta doble barra del pentagrama 25
EXPLOSIÓN II (Cadenza II)	Doble barra del pentagrama 25 hasta doble barra del pentagrama 27
CICLO VII, primera vez	Doble barra del pentagrama 27 hasta doble barra del pentagrama 31
CICLO VII, última vez (síntesis)	Doble barra del pentagrama 31 hasta el final

3.1. Evolución del intercambio entre las células de las líneas melódicas superior e inferior

Después de ver la estructura formal de la obra es fundamental continuar con la evolución que va sufriendo el intercambio entre las distintas células de las líneas melódicas superior e inferior a lo largo de toda la pieza. A partir del Ciclo II comienza un proceso de intercambio entre las células de ambas líneas melódicas, la tercera célula de la Línea Melódica Inferior aparece como la tercera célula de la Línea Melódica Superior y viceversa; de este modo aparece en la Línea Melódica Superior una célula corta, rápida, fuerte y ascendente mientras que en la inferior aparece una tranquila, suave y descendente. Las líneas melódicas que en un principio eran contrastantes (Ciclo I) se irán volviendo cada vez más similares. Además, las células intercambiadas son transportadas de acuerdo con el principio de convergencia cromática: todo lo que sea intercambiado a la línea inferior a partir de ahora será transportado ascendentemente; todo lo que sea intercambiado a la línea superior será transportado descendentemente. Durante este proceso las notas de cada célula intercambiada se colocan como si esa célula hubiera estado en esa línea melódica desde el principio.

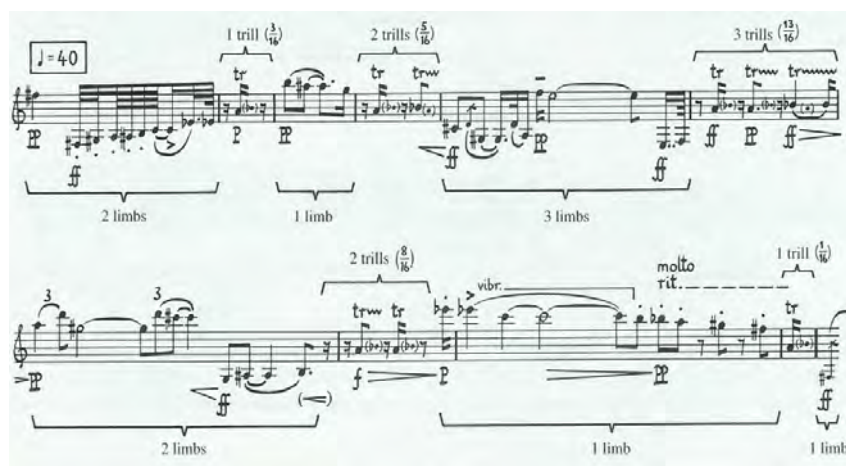


Ilustración 10. Ciclo I de In freundschaft

(Stockhausen, 2002, 7)

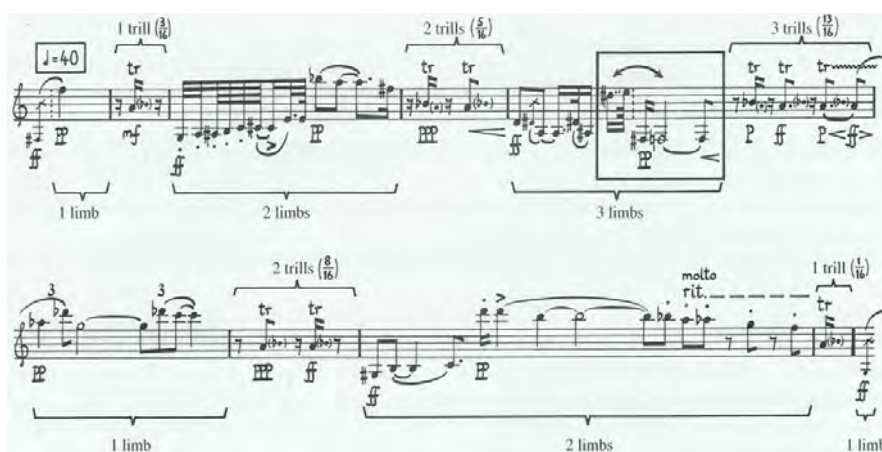


Ilustración 11. Ciclo II de In freundschaft

(Stockhausen, 2002, 8)

En el Ciclo III la cuarta célula de la Línea Melódica Superior y la segunda célula de la Línea Melódica Inferior se intercambian. En este caso el esquema de transportes es interrumpido y la célula que se cambió a la Línea Melódica Superior se ha colocado un semitono arriba que en el resto del esquema de transportes para evitar un exceso de consonancia con la siguiente célula de la línea inferior y, además, de esa forma anticipaba el Do# como la nota que en la quinta célula de la línea superior marcará el ámbito del registro de alturas.

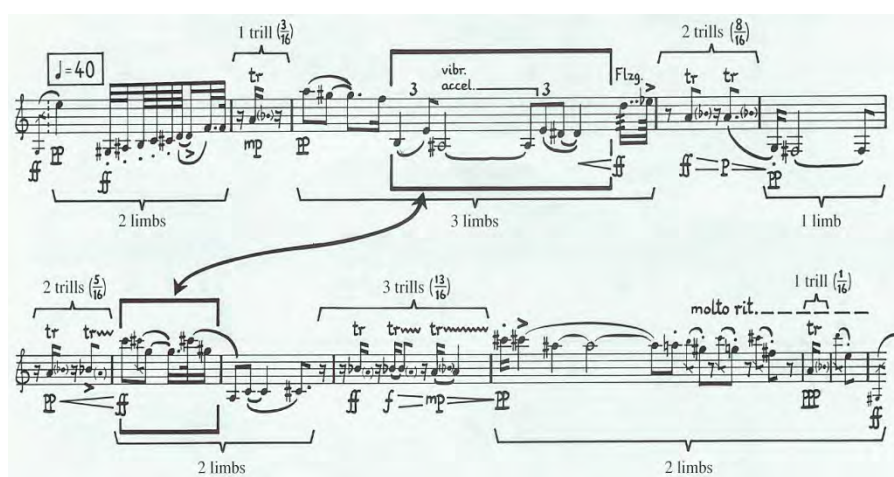


Ilustración 12. Ciclo III de In freundschaft

(Stockhausen, 2002, 8)

En el Ciclo IV la cuarta célula de la Línea Melódica Inferior aparece en segunda posición en la Línea Melódica Superior y, como intercambio, la segunda célula de la Línea Melódica Superior se convierte en cuarta célula de la Línea Melódica Inferior. En esta ocasión hay otro cambio en la secuencia descendente de la última célula: dos notas se intercambian, el Fa4-Solb4.

Ilustración 13. Ciclo IV de In freundschaft

(Stockhausen, 2002,10)

En el Ciclo V la quinta y última célula de la Línea Melódica Superior se ha movido al principio de la Línea Melódica Inferior, donde su carácter – debido al registro grave- es aún más suave y melancólico. La primera célula de la Línea Melódica Inferior suena ahora mucho más viva, optimista y brillante al final de la Línea Melódica Superior, dos octavas más agudo y con un crescendo. Dependiendo del registro, dirección, *tempo* y dinámicas la misma célula puede tener un efecto emocional completamente diferente.

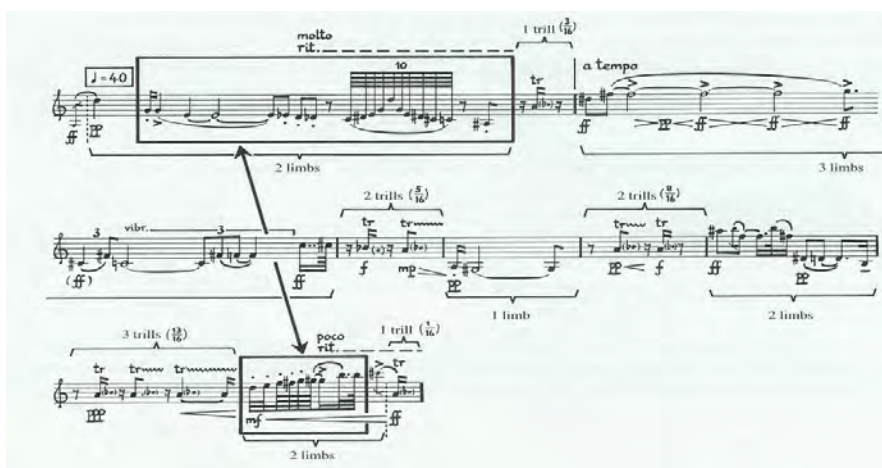


Ilustración 14. Ciclo V de *In freundschaft*

(Stockhausen, 2002, 10)

En el Ciclo VI el mordente que se encuentra al principio aparecía hasta ahora al final de cada ciclo pero se ha cambiado al registro superior y, para dar más énfasis también se cambia el mordente del final del precedente Ciclo V al registro superior para que el Do# pueda ser escuchado dos veces, (enlace de los Ciclos V-VI). La primera nota de la Fórmula, la cual en el registro grave debería haber sido cambiada al final de la Fórmula, la deja al principio, de forma que la característica figura de mordente grave en fortissimo y negra aguda en pianissimo puede ser escuchada claramente en forma de espejo. Las tres células del principio del ciclo VI, además, se pueden entender unificadas.



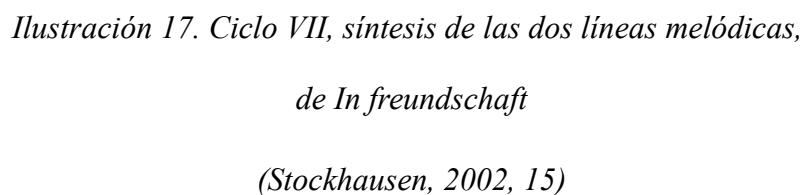
Ilustración 15. Ciclo VI de *In freundschaft*

(Stockhausen, 2002, 11)



(Stockhausen, 1979, 7)

⁶⁴Karlheinz Stockhausen. *In freundschaft*. Kürten: Stockhausen-Verlag, 1979, p. 7



Habiendo visto el intercambio entre células que se produce entre ambas líneas superior e inferior ahora veremos los distintos agrupamientos que se producen en cada ciclo, los cuales van variando de uno a otro. A lo largo de cada ciclo en que se va repitiendo la Fórmula con sus consiguientes modificaciones las células de las líneas melódicas superior e inferior se agrupan en diferentes combinaciones, asimismo lo hacen también los trinos en grupos con diferente número de trinos, en la siguiente tabla podemos comparar como van evolucionando estas combinaciones de los agrupamientos.

Tabla 3. Agrupamientos de las células y los trinos de cada ciclo

(Fuente: producción propia)

ESTRUCTURA	AGRUPAMIENTOS DE TRINOS Y CELULAS ⁶⁵					
Ciclo I	Nº de trinos	1	2	3	2	1
	Nº de células	2	1	3	2	1
Ciclo II	Nº de trinos	1	2	3	2	1
	Nº de células	1	2	3	1	2
Ciclo III	Nº de trinos	1	2	2	3	1
	Nº de células	2	3	1	2	2
Ciclo IV	Nº de trinos	2	1	3	2	1
	Nº de células	1	2	1	3	2
Ciclo V	Nº de trinos	1	2	2	3	1
	Nº de células	2	3	1	2	1
Ciclo VI	Nº de trinos	2	1	2	3	
	Nº de células	3	1	1	3	2

3.3. Irregularidades introducidas en los ciclos

Hemos visto hasta ahora la forma de intercambiarse y agrupar las células pero, a partir del Ciclo III comienzan una serie de irregularidades, al igual que, como veremos, ocurre en *Der kleine Harlekin*, que introduce Stockhausen para contrarrestar la monotonía del esquema formal y mantener la atención del oyente en momentos que suenan diferentes a como se esperaba. El último trino, por ejemplo, ha sido insertado entre la penúltima y última nota de la célula final llegando un poco antes de lo esperado. En la última célula unas series de notas de adorno se han añadido las cuales hacen efecto de espejo en la secuencia descendente, efecto que se aprecia fácilmente porque estamos escuchando la Fórmula por tercera vez. La nota más larga de la célula que se ha movido a la Línea Melódica Superior es enfatizada con un *vibrato e accelerando* y, una nota de la célula que se movió a la Línea Melódica Superior en el ciclo II se toca ahora *frullato*. Con alguna frecuencia Stockhausen utiliza esta forma de destacar notas individuales con técnicas instrumentales inusuales para dar más vida después de que una célula ya haya sido escuchada algunas veces.

⁶⁵Para ver más claramente la idea de los agrupamientos de células y trinos podemos consultar la Ilustración 8 de la Fórmula Completa con las tres líneas melódicas.

En el Ciclo V el último mordente agudo anticipa la transposición que se espera en el siguiente ciclo, también llega antes de lo esperado. En la secuencia descendente de la segunda célula que se intercambia a la línea superior convierte la penúltima corchea en un grupo de notas de adorno, no hay realmente una razón para ello, según Stockhausen es como regalar una flor a una mujer⁶⁶. La tercera célula de la línea superior aparece ahora como “examinada bajo un microscopio” musicalmente, según Stockhausen. La segunda nota de esta célula se ha expandido más de cuatro veces su duración original y tiene tres ondas *decrescendi-crescendi* con acentos.

⁶⁷“Momentos como este se pueden encontrar repetidamente en todas mis obras: momentos en los cuales paro el flujo estructural y tomo un elemento, una nota, un acorde, un color, una forma de tocar, etc.- lo pongo bajo una lupa, abierto, bajo un foco de luz, escuchando su estructura interna en profundidad. En caso de utilizar este procedimiento con un micrófono lo llamo 'microfonear'. En estas ocasiones voy al detalle particular, el aspecto sensual del sonido toma posesión por un momento y el tiempo se mantiene.”

Al principio del Ciclo VI la tercera célula ha sido cambiada al principio cuatro veces más lento, el final descendente en mucho *ritardando* es expuesto como en un espejo alternante, como ocurría en el espejo que aparecía en el ciclo III. La siguiente célula queda marcada por el efecto del *frullato* en todas sus notas. Un *glissando* de un intervalo de segunda mayor ascendente y descendente –el único *glissando* de toda la composición- acentúa la célula más grave. El trino que siempre se escuchaba exactamente en el centro del registro de notas de la Fórmula, Línea Melódica Central, aparece disuelto en la Fórmula entera del ciclo VII y, además, trae la disolución en el movimiento rítmico. En la tercera célula la blanca original de la tercera nota es multiplicada por cuatro. La célula central debería haber sido más corta y la primera nota es mf con la segunda nota cuatro veces más larga y *diminuendo*; en la célula final la nota La es repetida tres veces en un gesto insistente.

⁶⁶Karlheinz Stockhausen. *The Art, to Listen ...* Op. cit., p. 11. Traducción de Santiago Martínez

“In the descending sequence I have let the penultimate note rapidly open and close; there is really no reason for this – it's just a flower for the ladies.”

⁶⁷Karlheinz Stockhausen. *The Art, to Listen ...* Op. cit., p. 11. Traducción de Santiago Martínez Abad

“Moments like this can be found repeatedly in all of my works: moments in which I stop the structural flow and take one element – a note, a chord, a colour, a manner of playing, etc. - put it under a magnifying glass, open, throw light on it, listen to its inner structure in depth. If I use a microphone in this procedure I call it [microphoning]. I go into the particular; the sensual aspect of the sound takes over for a moment; time stands still.”

Es esta habilidad de Stockhausen para no ser un esclavo del proceso formal lo que hace su música tan viva e interesante. Son estas irregularidades las que permiten a la obra ⁶⁸“trascender de simples ejemplos de un método y convertir una composición en una obra de arte musical”.

En el Ciclo VII (última vez, síntesis) se produce un largo *ritardando* en proporción de 8 : 3 durante la primera célula, llegando a una retención del tempo lento hasta negra=15 en el centro de la Fórmula, y junto con la aceleración final, todo esto sirve para unificar más adelante la Fórmula. La segunda, cuarta, sexta y décima células se presentan con nuevas irregularidades: la segunda célula con contrastes de *molto vibrato-non vibrato-vibrato accelerando*; la cuarta célula con la indicación “giro lento en el aire”; la sexta célula con acento-*decrescendo-crescendo*; la décima célula con un alargamiento, medio en trino y medio sin él, y con tres últimos acentos en *ritardando* como final. Los trinos de la Línea Melódica Central se han dejado libres: después de la convergencia de la Línea Melódica Superior e Inferior en las mismas notas y la fusión de las dos líneas melódicas en una melodía unificada los trinos pierden su función como línea orientativa y ya no separan más las células. Así, algunos trinos se depositan en varias notas a modo únicamente de adorno.

⁶⁸Karlheinz Stockhausen. *The Art, to Listen ...* Op. cit., p. 18. Traducción de Santiago Martínez Abad
“Everyghing that transcends textbook examples and turns a composition into a work of musical art has been left open.”

4. ELEMENTOS CONSTITUTIVOS ESTILISTICOS DE LA OBRA

En el apartado anterior vimos la estructura formal de *In freundschaft* y cómo se llega a ella; en éste veremos los elementos estilísticos que constituyen la obra. En *The Art, to Listen* Stockhausen da una serie de consejos para el oyente y el intérprete, entre ellos:

⁶⁹“Escuchar la composición entera con los ojos cerrados sería la forma más concentrada de escuchar. Pero, si se mantienen los ojos abiertos, habría que describir los movimientos del solista. In freundschaft debería interpretarse de memoria.”

La sensación que se tiene al estudiar la partitura de *In freundschaft* es la de una perfecta cuadratura rítmica, es decir, a parte de la cuarta célula de la Fórmula donde hay dos tresillos de corcheas y una nota larga, el resto son todo ritmos múltiplos de semicorchea lo cual proporciona esa sensación principal de que todo está perfectamente organizado rítmicamente. Esta sensación se rompe por momentos en ambas Explosiones con las cuatro cadenas de notas, los *accelerandi* y *ritardandi* que se producen bajo la indicación de *frei*, y también en la primera vez del Ciclo VII.

Los elementos de dinámica de la obra tienen una importancia fundamental en la comprensión musical del oyente. En el Ciclo I la línea superior se encuadra enteramente en el *pp* lo cual le ayuda a conseguir su carácter suave e íntimo, mientras que la línea inferior se enmarca en el *ff* lo cual le facilita su carácter amplio y potente. A medida que avanza el proceso de intercambio de células entre ambas líneas melódicas las células intercambiadas conservan su carácter originario lo cual produce que cada línea melódica vaya transformándose poco a poco. La línea de los trinos es la que abarca toda la gama de dinámicas incluyendo *crescendi* y *decrescendi*. Al principio de la obra Stockhausen advierte que en las notas que van seguidas de un silencio hay que evitar hacerles un poco de *diminuendo* o perfilarlas al final sino que hay que mantener su dinámica hasta el final de la nota.

⁶⁹Karlheinz Stockhausen. *The Art, to Listen ...* Op. cit., p. 18, Traducción de Santiago Martínez Abad “Listening to the whole composition with eyes shut would be the most concentrated way to listen. But if you keep your eyes open, I should describe the movements of the solist ... In friendship should be played by memory”

El carácter lineal o melódico en esta obra de Stockhausen es evidente tanto para el intérprete como para el oyente dado que, como hemos visto, está compuesta a partir de una Fórmula, que es un tema como se denomina en un vocabulario de música más tradicional. Este hecho es común en la mayoría de obras compuestas a partir de 1970 en que empieza a utilizar la técnica de la Fórmula a diferencia de sus obras anteriores de los periodos puntillista o grupal en que las notas se perciben aisladas o en grupos de tres o cuatro. El carácter lineal de la obra sólo cambia cada vez que se escucha la línea de trinos que están en su mayoría separados por cortos silencios.

El *tempo* principal que marca la obra es de negra=40, sin embargo, es mucho mejor para una interpretación rítmicamente controlada y mantener el *tempo* pensar en subdivisiones de semicorchea=160. A lo largo de la pieza va apareciendo un *molto ritardando* cada vez que se oye la quinta célula de la línea superior el cual debe ser muy amplio, bajando hasta la mitad de *tempo* más o menos. En las dos Explosiones encontramos expresiones como *frei* y *rubato* en la primera o, *langsamer* y *etwas schneller* en la segunda lo cual ayuda a potenciar el cambio contrastante que se pretende producir en estos momentos ayudandose de los cambios de tipo rítmico.

Pero de los elementos de tempo el que más destaca es el largo *accelerando* de la Introducción que comienza en la doble barra donde acaba la fórmula reducida inicial. El *molto ritardando* del principio del segundo pentagrama se ralentiza hasta llegar a un *tempo* aproximado de semicorchea=56, a partir de ese momento las dos notas La-Sib que se van alternando surgidas del final alterado de la quinta célula de la Fórmula reducida, van reduciendo poco a poco la separación entre ellas, aumentando la velocidad y llegando a transformarse en un trino al cabo de más de cuatro pentagramas que paulatinamente se va diluyendo hasta desaparecer en velocidad y dinámica.

Stockhausen usa tres duraciones diferentes de calderón en esta obra: *sehr lang* que dura de 18-24'', *lang* que dura de 8-12'' y el calderón normal que dura de 4-6''. Los reguladores bajo el *sehr lang* del final de la Introducción pueden ser divididos de este modo: *crescendo* durante 12'', marcar el acento en el máximo de *crescendo*, *decrescendo* durante 12'', y dejar durar el *ritard.* sobre unos 12''. Después del *ritard.* hay otro calderón *sehr lang*, que se puede dividir de este modo: la primera sección *still*, *starr* 6'', se inhala ruidosamente a través del instrumento durante 6'', entonces, hay que mantenerse quietos durante otros 6'' más.

Stockhausen utiliza las articulaciones en las células de su Fórmula combinando las ligaduras que abarcan intervalos de 2ª descendentes, muy recurrentes en su música, por ejemplo en *Der kleine Harlekin* y *Harlekin*, para recuperar en intervalos ascendentes más amplios lo que se ha descendido en una serie de notas que bajan poco a poco o, también para enlazar intervalos tritono que son muy característicos en él.

Es muy importante una buena diferenciación entre los diferentes signos que pueda llevar una nota, un punto, un *tenuto*, nada, un acento, *fp*, todo ello sirve para dar el carácter adecuado a esa nota según la intención del compositor y, por tanto, para crear un mundo de intenciones, caracteres y personajes que el oyente ha de estar atento y educado musicalmente para poder distinguir.

En las partituras de Stockhausen se observa al visualizarlas el detalle con el que especifica sus intenciones en todos los parámetros musicales, cuadratura rítmica, dinámicas bien contrastantes en todas sus gradaciones, la diferenciación clara de la duración de las notas, los contrastes de *tempi* y otros elementos de agógica, y otros aspectos. Este detallismo implica en el intérprete que debe intentar plasmar lo más clara y diferenciadamente cada intención del compositor.

Entre los elementos de expresión que aparecen en la partitura hay un *tänzerischer*⁷⁰ al principio de la Introducción que da una idea general de cómo debe ser el carácter de la obra, esta marca vuelve a aparecer en la página 7 al principio del Ciclo VII (primera vez). En la Primera Explosión está la indicación *frei*⁷¹ marcando cómo ha de desarrollarse esta sección y en la Segunda Explosión *vehement-glücklich*⁷². Por otra parte, al final de la Primera Explosión, después del cuarto calderón hay una serie de siete corcheas con mordente acentuado que tras una pausa le sigue una nota con *flutterzunge* con la indicación *überraschende Geste*. Suzanne Stephens para este momento recomienda ir cerrando los ojos poco a poco durante la serie de siete corcheas para abrirlos de repente en la nota con *flutterzunge* con el correspondiente gesto facial de sorpresa. La cuarta célula del Ciclo VI repite el mismo efecto aunque sería aconsejable realizarlo ligeramente diferente, quizá sustituyendo el elemento de los ojos cerrados por apartar la mirada del público claramente y de repente volver la mirada sobre ellos de forma muy expresiva.

⁷⁰Bailable-alegre. Traducción de Santiago Martínez Abad

⁷¹Libre. Traducción de Santiago Martínez Abad

⁷²Vehemente-feliz. Traducción de Santiago Martínez Abad

En cuanto a la notación el único aspecto destacable es la advertencia del compositor en la página 3 de la partitura de que cada alteración afecta sólo a la nota a la que precede. Entre las técnicas extendidas usadas por Stockhausen está principalmente el *vibrato* de la quinta célula de la melodía superior de la Fórmula Completa y que aparece en cada ciclo. Hay también un vibrato en acelerando en las segundas células de las melodías inferiores de los ciclos III y V. El *flutterzunge*, además de usarlo en los dos momentos de sorpresa antes mencionados, lo usa también en la célula de dos notas (tercera célula de la melodía inferior de la Fórmula Completa) y en los ciclos III y VII (primera vez), además de en la primera nota bajo un calderón del Ciclo VII (última vez, síntesis). Usa también una sola vez el glissando en la cuarta célula de la melodía inferior del Ciclo VI. En el Ciclo VII (síntesis) utiliza en tres ocasiones el *tremolo* y en la Segunda Explosión el comienzo es una liberación del trino a la nota inferior siempre, así como en la segunda célula del Ciclo VII (síntesis). La nota final de la obra en trino inferior y *fortissimo* acaba con tres acentos muy marcados como en un efecto de *smorzato*.

Una opción interesante que puede usarse en la interpretación de *In freundschaft* es la respiración circular que, aunque no viene especificada en la partitura, sí es recomendada por Suzanne Stephens en caso de ser posible ya que ayuda a mantener en determinados momentos la tensión que es mejor no romper, por ejemplo en el largo trino final de la Introducción o en las notas largas de la tercera célula del Ciclo V; en ellas ni se debería interrumpir ni tampoco acelerar el tempo para acabar antes, dependiendo de la respiración habitual del clarinetista. No son momentos de gran dificultad para el uso de la respiración circular de modo que esta obra es una ocasión adecuada para empezar con esta técnica si no se tiene aún mucha experiencia.

En cuanto a los movimientos y poses a realizar por el instrumentista Stockhausen aconseja:

⁷³“Las tres líneas melódicas deberían quedar claramente situadas por las direcciones de interpretación del instrumento: a un lado, al otro y delante del cuerpo cada trino debería suceder en una posición diferente, con cambios repentinos de posición dentro de un espacio casi-circular y relativamente estrecho.

Haciéndolo así, los pasajes enérgicos deberían tocarse con gran énfasis y animación, mientras que los fragmentos tranquilos deberían tocarse con la correspondiente calma.

Además, los intervalos y líneas melódicas deberían dibujarse en el aire con movimientos del instrumento proporcionalmente arriba y abajo. En los silencios, el movimiento se evitará (una excepción es el movimiento de balanceo que empieza con el segundo pentagrama –los intérpretes que tocan *In freundschaft* tienen tendencia a hacer esos movimientos de balanceo demasiado grandes y visibles; deberían ser muy discretos).

Los movimientos del intérprete que son habitualmente 'libres' están aquí asociados a funciones musicales, deberían servir para aclarar la composición y, por eso, ayudar a profundizar en el arte de escuchar.”

Richard Faria nos ofrece también algunos consejos en cuanto a los movimientos para estudiar la obra y recomienda la lectura del prefacio de la partitura en su versión para trompeta, de Markus Stockhausen, donde explica cómo estudió la obra:

⁷³Karlheinz Stockhausen. *The Art, to Listen ...* Op. cit., p. 18. Traducción de Santiago Martínez Abad “The three musical layers (high melody, low melody, trills in the middle) should be elucidated by the directions of playing the instrument: to one side, to the other side and in front of the body (i.e. each trill should occur at a different position, with sudden changes of position inside of a quasi-cadenza, relatively narrow space).

In so doing, energetic passages should be played with appropriate emphasis and animation while the quieter fragments should be played with a corresponding calmness.

Furthermore, the intervals and melodic lines should be drawn in the air with proportional upward and downward movements of the instrument In the rests, movement is to be avoided (an exception is the swaying movement which starts with the 2nd line – and for those players who plan to perform *In friendship* I should hasten to add that these “swaying movements” have a tendency to be too large and conspicuous; they should actually be very discreet).

Movements of the performer that are usually “free” are here associated with musical functions – they should serve to elucidate the composition and thereby to deepen *the art, to listen.*”

⁷⁴“Esto se añade como ayuda para la percepción de la audiencia de modo que pueden seguir mejor el proceso de la obra. Es importante ser tan específico como sea posible sobre dónde colocar las notas. Así, el área para la primera octava (del Mi2 al Mi3) debería colocarse entre el clarinete dirigido hacia el suelo hasta los 45°. La segunda octava (del Mi3 al Mi4) debería colocarse entre los 45° y la altura de los hombros. La tercera octava (del Mi4 al Mi5) se coloca entre la altura de los hombros y la altura más alta que sea posible.

Este tipo de atención al detalle es crucial para el entendimiento de la obra por parte del público. Moverse de esta forma mientras se toca requiere resistencia y flexibilidad físicas, de modo que es una buena idea practicar esas posiciones con el clarinete pero sin tocar, para adquirir la sensación de dónde se colocan las diferentes notas en el aire. En cuanto empiezas a sentirte cómodo con esto, se puede practicar, digamos, escalas lentamente mientras se mantienen los pies bien asentados en el suelo y moviendo el clarinete en un círculo lento, en el sentido de las agujas del reloj y también en el contrario. Trátad de mantener los hombros relajados y la embocadura flexible y firme de modo que el sonido cambie lo menos posible. Este ejercicio es muy útil para otros aspectos de la interpretación, pues da un nivel nuevo de consciencia del cuerpo y flexibilidad en la embocadura.

Debido a toda la coreografía envuelta, es imperativo que la obra se interprete de memoria. La mejor forma de aprender la obra es estudiar todos los detalles a un tempo lento y subdividido y, luego, añadir gradualmente los movimientos corporales. Otra ayuda para la memorización es conocer bien la estructura formal de la obra.”

⁷⁴Richard Faria, “In Freundschaft by Karlheinz Stockhausen”, *The Clarinet, Revista de The International Clarinet Association*, Vol. 29, Nº. 3 (june 2002), p. 4. Traducción de Santiago Martínez Abad

“This is done as an aid to perception for the audience, so they can better follow the process of the piece. It is important to be as specific as you can as to where you place the pitches. So, the area for the first octave (from e below the staff to first line e) should be placed between the clarinet pointing straight down, to a 45° angle. The second octave (from first line e to fourth space e) should be placed between 45° and shoulder height. The third octave (from fourth space e to e above the staff) lies between shoulder height to a position pointing as high as possible.

This kind of attention to detail is crucial to the audiences', understanding of the piece. Moving while playing this way requires physical stamina and flexibility, so it is a good idea to practice these positions with the clarinet but without playing to get a feel for where the different pitches lie in space. Once you start to feel comfortable with this, you can practice, say, scales slowly while keeping your feet planted and moving the clarinet in a slow circle, from pointing straight down, to pointing straight up and back. (Think as if you were the face of a clock, with the clarinet as the second hand sweeping from 6 to 9 to 12 to 3. Also practice sweeping counterclockwise.) Strive to keep your shoulders relaxed and your embouchure flexible so that the tone doesn't change too much. This exercise is actually very helpful for other aspects of your playing as well, in that it will give you a new level of awareness of your body and flexibility of embouchure.

Due to all of the “choreography” involved, it is imperative that the piece be done from memory. Some people find it easier to learn the notes at a slower subdivided tempo, then to gradually add the physical movements. Another aid to memory is to better understand the form of the piece.”

5. FUNCIONES QUE DESEMPEÑAN LOS ELEMENTOS Y VALORES ESTETICOS DE LA OBRA

Después de tratar los elementos estilísticos vamos a pasar a considerar los valores y elementos estéticos de *In freundschaft* que es, sin ninguna duda, la obra de Stockhausen para clarinete solo que más ha penetrado entre los repertorios de los clarinetistas; podríamos decir que está situada entre las obras a solo que más han destacado en el siglo XX. Es una obra muy pedagógica, como se ha señalado en ocasiones, pero no sólo para el clarinetista sino también para el oyente por la estructura formal tan metódica que posee, animada por las novedades que introduce Stockhausen en ocasiones para evitar la monotonía que produciría una estructura formal únicamente formada por los ciclos de la Fórmula.

En esta obra también hay que utilizar los movimientos corporales como en varias de la misma época del compositor, pero en lugar de usar la escenografía en todo el escenario son movimientos que únicamente tienen la función de ayudar al oyente a comprender mejor los elementos constitutivos de la música, las líneas superior e inferior tocando con el instrumento a un lado y a otro, subiendo y bajándolo según la altura de las notas que se interpretan, y un amplio abanico de posiciones en el centro para la línea de los trinos que también contrasta con el orden establecido de las otras líneas que tan previsibles podrían llegar a resultar.

Podemos apreciar en el estudio de esta obra la tendencia de Stockhausen a evitar las estructuras formales y terminología analítica tradicionalmente clásicas como su uso del vocablo «Fórmula» en lugar de «Tema», «Ciclo» en lugar de «Variación», «Explosión» en lugar de «Cadenza» y la estructura de la obra a pesar de poseer una Introducción y dos *Cadenze* viene generada completamente por la Fórmula que evoluciona en una transposición convergente que es verdaderamente la dirección de lo que ocurre en la música que se escucha, de la historia que se nos cuenta.

6. ACERCAMIENTO ORIENTATIVO A LA PARTITURA Y VISION PERSONAL DE IN FREUNDSCHAFT

Habiendo visto la estructura formal y los elementos que constituyen la obra finalizaremos el análisis de la misma realizando un acercamiento orientativo a la partitura con una visión personal de la misma, básico para llegar a crear una interpretación desde un profundo criterio con sentido artístico.

En el *molto rit.* que precede al proceso de creación del trino en la Introducción se debería mover el clarinete a un lado y otro, formando un ligero arco o figura de ocho, no más ancho que el cuerpo, como si se estuviera meciendo a un bebé en brazos. Hay que evitar hacer movimientos para destacar los mordentes en el aire, sólo se debe percibir la suavidad de la creación del trino La a Sib.

Para estudiar el *accelerando*, dado que es tan prolongado, Richard Faria⁷⁵ recomienda hacer una grabación casera con los pulsos del metrónomo empezando por semicorchea=60 hasta llegar a negra=120, aumentando la velocidad progresivamente a lo largo de los 82 tiempos de negra que dura. Tocando con una grabación de este tipo se puede sentir el *accelerando* gradual necesario para esta parte de la obra. Para la siguiente fase de estudio sin el metrónomo Suzanne Stephens recomienda pensar en pulsaciones de semicorchea durante el segundo pentagrama, de corchea en el tercer pentagrama, de negras en el cuarto pentagrama y de blancas hacia la mitad del quinto pentagrama y, durante todo este tiempo controlar la aceleración muy gradualmente. Parece muy natural querer hacer un *crescendo* al hacer el *accelerando* pero hay que mantener el mismo nivel de dinámica durante todo el *accelerando*, y guardar el *crescendo* para el punto en que está indicado, hacia el final del sexto pentagrama, donde se llega al primer calderón de la obra.

Del séptimo pentagrama en adelante, las tres voces musicales deberían ser indicadas claramente tocando la voz aguda hacia un lado, la voz grave al otro lado, y los trinos hacia adelante. Ahí es donde el código de colores de notas de la versión para trompeta con los comentarios de Markus Stockhausen puede ser útil. Stockhausen no especifica hacia qué lados deben ser tocadas cada una de las voces exteriores. Simplemente deja a la elección del intérprete la que le venga más natural y fluída según

⁷⁵Richard Faria, "In Freundschaft ... Op. Cit., pp. 5 y 6

In Freundschaft

su instrumento e instinto, por ejemplo, los clarinetistas suelen hacer la línea superior hacia la derecha y los saxofonistas hacia la izquierda.

Personalmente nos gusta empezar con la voz aguda hacia la derecha y arriba, y la voz grave abajo y hacia la izquierda. Al empezar a trabajar esta sección es una buena idea usar el metrónomo subdividiendo en semicorcheas y practicar con un *tempo* lento; semicorcheas=120 es un buen *tempo* de estudio, primero sin movimientos y, luego, con movimientos; a continuación se debe ir subiendo la velocidad muy poco a poco cuidando todos los detalles hasta llegar a semicorchea=160. Eso ayuda a acostumbrarse a colocar mejor las notas en el aire. Los movimientos físicos deben ser fluidos e integrarse en el ritmo y espíritu de la música, nunca ser exagerados o fuera de lugar. Sentir semicorcheas y no negras ayuda mucho en esto.

Los trinos a partir del séptimo pentagrama deberían finalizar con la misma nota con la que empiezan. En la nota más grave del séptimo pentagrama (Fa#2) y la más aguda (Mib5), se necesita tener el clarinete en las posiciones más altas y bajas que se puedan realizar confortablemente, de modo que todas las otras notas pueden colocarse entre estas posiciones.

Se debería dejar que los mordentes sonaran el tiempo suficiente para quedar bien establecidos y no tocarlos de cualquier manera, deberían ser suficientemente largos para asegurar un sonido lleno y claro. Es importante asegurarse de diferenciar bien entre el mordente y la fusa en la segunda célula de la melodía inferior de cada ciclo. Nunca se debe tocar *staccato* si no hay un punto sobre la nota, concretamente hay que mantener siempre las semicorcheas en su valor completo, especialmente al final de una frase.

En la doble barra de compás del pentagrama 14 tenemos la primera de las dos explosiones. La primera de ellas está indicada como *frei*. Las cadenas de corcheas con las plicas barradas no deberían ser tocadas demasiado rápido. Los dos calderones *sehr lang* deberían durar sobre 18". Es conveniente tener mucho cuidado en el *diminuendo/crescendo* del segundo calderón y tratar de hacer un *diminuendo* muy progresivo hasta conseguir un *pianissimo* como un suave susurro, seguido por un *crescendo* que lleva directamente hasta el Si becuadro que sigue. Estos calderones son otro buen lugar donde usar la respiración circular, o dejar que se pierda el sonido y respirar mientras suena el ruido de las llaves o válvulas del instrumento, según el caso.

El calderón marcado como *lang* del pentagrama 15 debería mantenerse sobre unos 8-12'' en una dinámica de *fortissimo*. La sección que sigue debería ser muy rítmica y no tan libre a un *tempo* de semicorchea=160. Los trinos después del calderón *lang* deberían tocarse en diferentes direcciones espaciales al frente como pensando en las posiciones de las horas de un reloj.

Al principio del pentagrama 16 hay que volver a ser libres otra vez y en toda esta cadenza tratar de frasear la melodía de manera muy lírica. Es importante destacar las pequeñas ligaduras insertadas, y no ignorar el acento de la nota más aguda de la frase en el pentagrama 16. Conviene usar el fraseo para destacar la línea ascendente marcada por las ligaduras del pentagrama 17.

En el calderón del pentagrama 17, que debería mantenerse durante 4'', Suzanne Stephens recomienda ir cerrando los ojos poco a poco, de manera que en el principio del pentagrama 18, el *überraschende Geste*⁷⁶, consiste en abrir los ojos ampliamente, justo en el *frullato*. Conviene inventar un gesto de sorpresa propio, siempre y cuando no sea demasiado teatral, pero en cualquier caso los movimientos y los gestos han de estar siempre integrados al servicio de la música y no distraer la audición del oyente.

Conviene asegurarse de sentir semicorcheas a lo largo del *molto ritard.* al final del pentagrama 17, de manera que la transición a una cuarta parte de *tempo* pueda hacerse suave y progresivamente.

En el tercer compás del pentagrama veintiuno hay que asegurarse de contar con cuidado y resistir las ganas de acelerar. Hay que hacer evolucionar cada *diminuendo* a un potente *fortissimo* y otra vez a un *pianissimo*. El *vibrato* del final de ese compás debería ser lento y obvio. En el compás cuatro del pentagrama veintitrés se puede tocar la primera nota corta y tomar una gran respiración o usar la respiración circular pero nunca correr y mantener constante el *tempo*. El siguiente *molto ritard*, Ciclo V, debería bajar hasta la cuarta parte del *tempo*, de manera que el último compás del pentagrama veintitrés estuviera en semicorchea = 40. Hay que mantenerse muy precisos con esos silencios, de modo que el *a tempo/frullato* que sigue sea otro momento de sorpresa.

⁷⁶Gesto de sorpresa. Traducción de Santiago Martínez Abad

In Freundschaft

En la doble barra del pentagrama 25 la segunda explosión comienza con el comentario “vehemente-feliz”. El tempo *langsamer* es sobre semicorchea = 80 y el *etwas schneller* que sigue se acelera hasta semicorchea = 112.

La doble barra del pentagrama 27 marca el séptimo ciclo de la Fórmula. Es interesante tratar de encontrar las células de la Fórmula escondidas entre los adornos y tratar de hacerlos destacar musical y espacialmente de modo que la audiencia pueda decir que ésta es una variación adornada de la Fórmula y no alguna música nueva y diferente.

Al principio del *molto ritard* del pentagrama 28, se debe volver a contar un *tempo* subdividido de semicorchea = 160, retrasando hasta semicorchea=40 a medida que se llega al *langsam*. Los tremolos del final del pentagrama 28 han de ser realmente salvajes y, en contraste, dejar que los tremolos del pentagrama 29 sean tranquilos.

Hay que tener cuidado con el *frullato* al final del pentagrama 29, el Sol3 y La#3 son *frullato*, pero no los Si3 y Si2 siguientes. La última nota del pentagrama 30 debería ser corta, pero las siguientes repeticiones de esta nota no son cortas, la tendencia suele ser a tocarlas todas iguales y, además, no hay que olvidar el *meno forte* al principio del pentagrama 31. El calderón del principio del pentagrama 31 se debe mantener durante 8-12”. Ese calderón es donde las dos líneas melódicas, superior e inferior, finalmente se encuentran. El *molto vibrato* que sigue es otra vez un *vibrato* amplio y lento.

El *langsame Schleife im Raum*⁷⁷ que denomina el compositor al final del pentagrama 31 debería ser un amplio círculo en el aire, tan lleno, relajado y elegante como fuera posible, en dirección opuesta a las manecillas del reloj. Este debe ser un momento destacado y profundo en la obra.

Es mejor no separar el Sol4 del La#3 del principio del pentagrama 32 y en la nota tenida de antes del *accelerando* en ese mismo pentagrama, empezar a subdividir, sintiendo semicorchea = 60, de manera que se pueda controlar mejor el progreso del *accelerando*. La última nota debería tener un gran *vibrato*, con las tres últimas vibraciones siendo tres *smorzati* muy concluyentes.

En esta obra es relativamente fácil obsesionarse con los movimientos corporales y los cambios de las células en la memorización. Es mejor tratar de trascender estos

⁷⁷Pequeño círculo en el aire. Traducción de Santiago Martínez Abad

problemas técnicos y llegar a imbuirse del espíritu de la música tratando de destacar especialmente las diferentes personalidades de las líneas melódicas superior e inferior de la Fórmula –la línea superior suave y tranquila, la línea inferior fuerte y ágil. Cuando las células de las líneas melódicas empiezan a cambiar de lugar puede ser fácil perder el carácter y tocarlo todo con la misma sensación, pero se debe resistir la tentación de hacer eso y practicar lento para mantener el carácter.

Mención especial merece la memorización de *In freundschaft* ya que se trata de una pieza en la que el hecho de la sucesión de ciclos de la Fórmula que se diferencian unos de otros básicamente en la transposición convergente hace que se tenga la sensación de que todo el material es parecido y se puede confundir mezclando material de un ciclo con otro. Así pues, el nivel de riesgo en la interpretación de memoria de esta obra es muy grande; pero hay que utilizar una preparación lo más completa posible para contrarrestar dicha dificultad. En esta preparación es fundamental el estudio lento prestando atención a todos los detalles y un conocimiento lo más profundo posible de la obra desde el punto de vista analítico que permitirá comprender mucho mejor la estructura formal, los cambios de las células melódicas y la posición en cada ciclo de todas las irregularidades mencionadas anteriormente.

En cuanto a los movimientos corporales a realizar hay que destacar por encima de todo que deben estar al servicio de la interpretación musical y no convertirse en movimientos exagerados y teatrales. Las direcciones hacia un lado y otro deben servir para diferenciar las líneas superior e inferior, la altura que va variando del instrumento debe servir para diferenciar las alturas sonoras dentro del espacio y las posiciones en todas direcciones hacia el frente para marcar cada uno de los trinos de la línea central. Para que cada una de estas intenciones lleven a cabo su cometido claramente y lleguen al público comunicando una correcta intención, el intérprete debe tener una buena flexibilidad, resistencia y fluidez de movimientos que son fundamentales para la interpretación de una obra de estas características, pero que con toda seguridad redundan en una mejor preparación a nivel general para un intérprete.

Después de haber hecho el estudio de una obra como *In freundschaft* es el momento oportuno para dar el siguiente paso en nuestra investigación y llevar a cabo un nuevo montaje de *Der kleine Harlekin* con el objetivo de enriquecer los movimientos corporales que en la partitura se piden mediante la aplicación en los mismos de las

In Freundschaft

posturas y formas de moverse del personaje originario de *Arlecchino*. Para ello antes realizaremos un análisis musical profundo como en el caso de *In freundschaft*, a continuación, es necesario llevar a cabo un estudio sobre el mundo teatral de la *Commedia dell'Arte* y de los movimientos de *Arlecchino* para, en ese momento, estar en condiciones de abordar el montaje nuevo con especialistas, los conciertos con el trabajo realizado y un análisis comparativo de interpretaciones propias y de otros clarinetistas.

Capítulo V

Der kleine Harlekin

CAPITULO V. DER KLEINE HARLEKIN

1. GENESIS DE LA OBRA

Hemos visto la obra *In freundschaft* analíticamente, así como el uso que Stockhausen hace en ella de los movimientos corporales del intérprete; a continuación haremos un estudio analítico completo de *Der kleine Harlekin* antes de pasar al montaje de la obra que es el centro de esta investigación.

Stockhausen conoció a Suzanne Stephens en 1972, según K. Marczak⁷⁸, en los cursos de verano de Darmstadt, pero fue en 1974 cuando ella se unió a un grupo para interpretar *Herbstmusik* cuando se conocieron bien. Suzanne llegó a convertirse en su compañera y musa, habiendo compuesto alrededor de treinta obras o partes importantes de sus obras para ella, interpretadas por clarinete, clarinete bajo o *corno di bassetto*.

Suzanne nació en 1946 en Waterloo, al este de Iowa, EEUU. Estudió en su país así como en Francia (París) y Alemania (Hannover). Cuando conoció a Karlheinz Stockhausen cambió su carrera como intérprete y su vida. Desde el momento en que conoció al compositor, dedicó su vida a la interpretación de sus composiciones y a preservar su herencia para las futuras generaciones de músicos y oyentes.

Antes de que conociera a Suzanne, Stockhausen ya había pensado en componer una pieza para clarinete solo llamada *Harlequin*. Inicialmente, continúa Marczak, pensó en Antony Pay para que la interpretara, pero el proyecto no se llevó a cabo. Al conocer a Suzanne la idea de una pieza teatral para clarinete fue revelándose más real dadas las habilidades técnicas de la clarinetista y a su actitud abierta hacia las ideas nuevas.

Según una información facilitada por Suzanne Stephens⁷⁹ Stockhausen compuso el comienzo de *Harlekin* en Agadir (Marruecos) y el resto entre Corn Island (Costa Rica) y Kürten (Alemania). Tres semanas antes del estreno absoluto de la obra en una interpretación privada de *Harlekin* Suzanne se sintió indispuesta por el esfuerzo que suponía la interpretación de una obra que duraba entonces alrededor de una hora y por ello el compositor decidió extraer parte del material que formaba la llamada «Danza del

⁷⁸Katarzyna Marczak, *Theatrical elements and their relationship with music in Karlheinz Stockhausen's Harlekin for clarinet*, Tesis doctoral, Doctor of Musical Arts, The University of British Columbia, febrero 2009, (Traducción de Santiago Martínez)

⁷⁹Correo electrónico personal recibido el 7-5-2012 (Ver el Anexo I)

Der kleine Harlekin

arlequín», convirtiéndola en una obra con entidad propia y dándole el nombre de *Der kleine Harlekin*. Según Suzanne Stephens, teniendo en cuenta la localización de estos fragmentos en la obra completa de *Harlekin*, lo que hoy llamamos *Der kleine Harlekin* posiblemente debió ser compuesto en Corn Island.

Antes de pasar al estudio de la estructura formal de DKH (Ver Apartado V.4.) parece esencial explicar detalladamente el resto de la información recibida generosamente por parte de Suzanne Stephens⁸⁰, la cual nos explica lo siguiente:

“La primera parte de DKH (excepto el primer trino que fue añadido) hasta el Do6 del primer compás de la página 6 de DKH originalmente seguía al Do6 del final del segundo pentagrama de la página 12 de *Harlekin*. Por tanto, el tercer pentagrama de la página 12 era el principio de la página 17 de la partitura original de *Harlekin* (¡en un principio la partitura tenía 28, no 21 páginas!).

La continuación de DKH (desde el segundo compás de la página 6) llegaba después de las 6x (6 repeticiones) en acelerando del final del «Diálogo con el pie» del final de la página 15 de *Harlekin*.

Como sabes, la última página de DKH es la misma que la página 16 de *Harlekin*, pero termina con un Lab grave al principio⁸¹ del último pentagrama.

Así pues, esto debería ayudarte a hacer tu análisis más completo, porque el extraer las partes que ahora son DKH significa que hay algunas lagunas en el desarrollo procesual de *Harlekin*.”

Las explicaciones que nos ofrece Suzanne son fundamentales para comprender tanto el origen como el desarrollo compositivo y estructural de DKH y de *Harlekin* y, además, plantean una nueva vía de investigación: la reconstrucción de la partitura original de *Harlekin* con todo el material musical de ambas obras ordenado en la forma en que Stockhausen la concibió en un principio. Como ella muy bien puntualiza, al realizar la extracción del material para DKH se crean unas interrupciones en el desarrollo del proceso estructural de las dos obras al verse alterado su orden y el hecho de interpretarse en obras diferentes.

⁸⁰Correo electrónico personal de Suzanne Stephens recibido el 3-6-2012. Se puede consultar la correspondencia completa en inglés sobre el tema en el Anexo I.

⁸¹ El Lab grave al que se refiere Suzanne está, en realidad, al final y no al principio del último pentagrama de DKH (es de hecho la última nota de la obra).

2. DESCRIPCION DE LA PARTITURA Y ESCENIFICACION DE DER KLEINE HARLEKIN

Habiendo visto la génesis de la obra, cómo se fraguó, haremos una descripción de la partitura, así como de su escenificación. La partitura, editada por *Stockhausen-Verlag* con sumo detalle, muestra una foto⁸² en portada de Suzanne Stephens en el parque de *Aix-en-Provence* el 3 de agosto de 1977, día del estreno absoluto de *Der kleine Harlekin*. En la contraportada hay ocho fotos⁸³ más de Suzanne Stephens durante los ensayos en el estudio de *ballet* del *Conservatoire Darius Milhaud de Aix-en-Provence*.

La partitura está dividida en dos secciones principales, la primera incluye las notas de programa y las instrucciones para la interpretación y está enumerada en números romanos, mientras que la segunda es la partitura musical propiamente dicha enumerada con números arábigos. Las notas e instrucciones de la primera sección están escritas en alemán y, también, traducidas al inglés por Suzanne Stephens y al francés por Ralph Alexandre Fassey.

En las notas al programa de la página I Stockhausen⁸⁴ explica que:

“La danza del arlequín', originalmente una parte de *Harlekin*, se convirtió en una pieza con entidad propia convirtiéndose en *Der kleine Harlekin*. El estreno tuvo lugar el 3 de agosto de 1977 en el *Centre Sirius de Aix-en-Provence*, interpretado y bailado por Suzanne Stephens a quien esta pieza está dedicada.

⁸²Karlheinz Stockhausen. *Der kleine Harlekin*. Kürten: Stockhausen-Verlag, 1978. Fotografía de Bernard Perrine

⁸³Karlheinz Stockhausen. *Der kleine Harlekin* ... Op. Cit., Contraportada. Fotografías de Ralph Alexandre Fassey

⁸⁴Karlheinz Stockhausen. *Der kleine Harlekin* ... Op. Cit., p. I. Traducción de Santiago Martínez Abad
“ 'Harlequin's Dance', originally a part of Harlequin, became a separate piece, with the title The little Harlequin. The world première took place on August 3, 1977, in Centre Sirius in Aix-en-Provence, danced and played by Suzanne Stephens, to whom this piece is dedicated.

To an even greater extent than Harlequin, The little Harlequin has a part in which the dance rhythms and the rhythms which are played by the clarinet are inseparably bound into a polyphonic unity and are equally important. The listener should therefore listen to the clarinet and the footsteps with equal attention.

This composition can also be performed by a clarinetist and a drummer, or by a clarinetist and a dancer. It has also been arranged for flute.”

Whereas Harlequin unifies a broad range of seven predominant characters within himself, The little Harlequin is a roguish, exuberant dance musician and a bubbly performing artist, who could inspire a more versatile kind of musician for the future.”

Der kleine Harlekin

Como una prolongación mayor aún de *Harlekin*, *Der kleine Harlekin* tiene unos ritmos bailados y otros interpretados por el clarinete, inseparablemente fundidos en una unidad igualmente importante y el público debe escuchar ambos con igual atención.

Esta composición también puede ser interpretada por un clarinetista y un percusionista, o por un clarinetista y un bailarín. También ha sido arreglada para flauta.

Mientras que *Harlekin* unifica un amplio abanico de siete personajes en uno solo, *Der kleine Harlekin* es un músico-bailarín pícaro y exuberante que podría inspirar un tipo de intérprete más versátil en el futuro.”

En la página I también se recomienda la grabación producida por *Deutsche Grammophone* con Suzanne Stephens como solista y supervisada por el propio Karlheinz Stockhausen de *Harlekin* y *Der kleine Harlekin* con muchas fotografías de movimientos y poses del solista en el libreto del CD que pueden ayudar al estudio de la partitura.

Las instrucciones para la interpretación de la partitura abarcan de la página II a la VI y en ellas se especifican con gran detalle todas las anotaciones de la partitura en alemán y, traducidas al inglés y francés. Las instrucciones van desde aspectos de *tempo*, dinámicas, carácter hasta cómo deben ser los movimientos del intérprete en el escenario y su gestualidad mímica. Finaliza con una información de una duración total de la obra de aproximadamente 9 minutos.

En una página intermedia entre ambas secciones sin numerar hay una frase en alemán e inglés como sigue: “Y por medio del estudio incansable *Little Harlequeen*⁸⁵ expande la respiración circular en Risas divinas ...”

En el encabezamiento de la partitura el autor especifica que si bien las instrucciones de interpretación e iluminación de la obra son las mismas que las de *Harlekin*, el vestuario ha de ser diferente.

A lo largo de *Der kleine Harlekin* vamos a encontrar dos tipos principales de material musical, uno en que tenemos solamente la melodía del clarinete acompañada

⁸⁵Karlheinz Stockhausen. *Der kleine ...* Op. Cit. p. intermedia entre VI y 1 sin numerar. Traducción de Santiago Martínez Abad

“And through untiring practice Little Harlequeen expands circular breathing into Divine laughter ...” El detalle del juego de palabras en Harlequeen, referencia clara a Suzanne Stephens, es habitual en las dedicatorias, carátulas de CD’s o esquemas de partituras de Stockhausen en que gusta mucho de usar palabras inventadas en relación con los títulos de sus obras, o bien el nombre de las intérpretes a modo de broma.

de una serie de indicaciones coreo-mímicas del compositor que se sitúan en la Introducción (excepto en los compases 2 a 4 que son un anticipo del siguiente material) y también en la *Cadenza*; al otro material, a la melodía del clarinete, se le añade un ritmo percusivo realizado por los pies que golpean el suelo formando una especie de contrapunto, ello lo encontramos en la Primera y Segunda secciones, además de en la Sección final.

La obra comienza con un largo trino de color con Arlequín aún detrás de bambalinas, va apareciendo lentamente por la derecha del escenario (visto desde el público) y ya en el mismo comienza a dibujar una gran espiral por todo el escenario hacia su derecha que se va concentrando hasta llegar al centro cerca del proscenio. Esta gran espiral en realidad no está especificada en la partitura, sí lo está al inicio y final de *Harlekin*, y por afinidad del material se suele hacer del mismo modo. Durante la obra hay otros momentos en que aparece la idea de espiral como en la *Cadenza* donde se indica que con el clarinete se realicen espirales en todas direcciones y, también, en la primera *Marsch Tanz* de la Segunda sección, hasta el trino largo, cuyo movimiento escénico es una gran espiral por todo escenario como la del inicio. Podemos ver que la espiral es para Stockhausen una idea llena de significado ya que aparece en diferentes momentos de la obra, así como también en *Harlekin*. Ya en 1968 compuso una obra llamada *Spiral* para solista con receptor de onda corta. Robin Maconie⁸⁶ analiza esta idea recurrente:

“(...) el emblema de la espiral tiene muchas connotaciones: poder natural, como en un tornado o un remolino; fuerza física, como en un tatuaje en la nalga; resistencia, como en un tornillo o aguja; autoridad, como en un tatuaje facial; trascendencia, como en la danza en espiral de un derviche⁸⁷ que gira. Una concha de caracol es un emblema de continuo crecimiento, ciertamente una consideración relevante.”

⁸⁶Robin Maconie, *Other Planets: The Music of Karlheinz Stockhausen*. Lanham, Maryland: The Scarecrow Press, Inc., 2005, p. 319 Traducción de Santiago Martínez Abad

“... the emblem of spiral has many connotations: natural power, as in tornado or maelstrom; physical strength, as in the tattoo; transcendence, as in the spiral dance of the whirling dervish. A spiral shell is emblematic of continuous growth, certainly a relevant consideration.”

⁸⁷Los derviches eran miembros de una orden musulmana sufí que hacían votos de pobreza y austeridad. Desde el siglo XII se caracterizaban por sus rituales salvajes y extáticos y, se les conocía como derviches bailarines, que giraban o aulladores según la práctica de su orden.

Der kleine Harlekin

Esta cita de Maconie la incluye Katarzyna Marczak⁸⁸ en su tesis sobre *Harlekin* en la que añade acerca de la espiral lo siguiente:

“La danza inicial de Arlequín parece representar la parte meditativa y trascendental del concepto de espiral. Girar mientras se dibujan anillos concéntricos alrededor del escenario crea el efecto de Arlequín 'bajando del mundo de las alturas', en una manera hipnótica y encantadora. Susan Bertoia, mi asesora de movimiento corporal en el proyecto *Harlekin*, añade un significado más a los enumerados por Maconie: el momento justo del nacimiento. Cuando un bebé nace, de manera natural, siempre se le gira tirando suavemente del cuerpo de la madre. Un bebé llega al mundo girando, lo que ayuda a salir del entorno de seguridad y entrar en el mundo exterior. Esta asociación me llamó especialmente la atención en relación a la primera aparición de Arlequín al inicio de la obra, cuando el personaje ⁸⁹'renace en una nueva forma' ”.

Hay otro punto de vista acerca del tema de la espiral que me fue explicado por Javier Oliva, mi director de escena en este nuevo montaje de *Der kleine Harlekin*. En el mundo de la antigua *Commedia dell'Arte* había dos tipos de personajes, los ricos o que aparentaban serlo y los pobres, los primeros entraban a escena por la izquierda del público y los segundos por la derecha. Cuando un personaje entraba por la derecha al avanzar por el proscenio del escenario dejaba al descubierto el lado del corazón mientras que uno que entrara por la izquierda lo dejaba protegido hacia el centro del escenario. En ello podíamos ver el carácter de estos personajes, los pobres que entraban por la derecha, como los *Zanni*, eran individuos que no escondían nada pues nada tenían en el mundo, sin embargo, los ricos como el *Dottore*, *Pantalone* o *Il Capitano* querían no perder lo que tenían y estaban dispuestos a lo que fuera para retenerlo, avaricia, engaños o violencia. Evidentemente los *Zanni* también estaban dispuestos a cometer determinados hechos nada honorables pero desde un punto de vista más transparente, sin malicia, por sobrevivir únicamente. En *Der kleine Harlekin* Stockhausen especifica que Arlequín entre en escena por la derecha en esa misma dirección que deja al

⁸⁸Katarzyna Marczak, *Theatrical elements and their relationship with music in Karlheinz Stockhausen's Harlekin for clarinet*, Thesis (DMA) University of British Columbia, 2009, pp. 61-62. Traducción de Santiago Martínez Abad

“Harlequin's opening dance seems to represent the meditative, transcendent side of the spiral concept. Spinning while drawing concentric rings around the stage creates the effect of Harlequin “descending from the world above”, in a hypnotic, enchanted manner. Susan Bertoia, my body-movement coach for Harlekin project, adds one more meaning to those listed by Maconie: the very first moment of birth. When a child is born, in natural way, it is always gently “spinned out” of mother's body. A baby appears in the world with a turn, which helps with leaving the safe environment and entering the world outside. This association especially spoke to me in relation to Harlequin's first appearance at the opening of the piece, when the character is “re-born in a new form”.

⁸⁹Karlheinz Stockhausen, *Harlekin*, Kürten: Stockhausen-Verlag, 1978, p. V

descubierto el lado sensible de la personalidad humana. Las indicaciones de Stockhausen⁹⁰ en el trino inicial de la obra son las siguientes:

“Arlequín entra bailando por la derecha, dando vueltas rápidas con movimientos circulares hacia su derecha y llega frente al público tocando lo siguiente.”

A continuación, hay tres compases insertados en la Introducción con material de la Primera sección, con el ritmo de los pies, rítmicamente estricto que contrasta con el resto de material. En él tenemos indicaciones para el clarinete:

“Mover el clarinete arriba y abajo según los intervalos interpretados. Inclinar adelante”⁹¹

Y también para los pies:

“Realizar movimientos de danza divertidos. Las dinámicas son como las del clarinete. En las notas largas la pierna libre hace movimientos largos.”⁹²

Después viene una de las partes más difíciles técnicamente de la obra, tanto a nivel clarinetístico como de coordinación corporal de todas las acciones que hay que llevar a cabo. Se trata de dos series de arpeggios que abarcan desde la nota más grave a la más aguda del instrumento. La primera serie de cuatro arpeggios tiene pausas en el punto más agudo de cada uno de ellos y se describe del siguiente modo:

“Mover la cabeza arriba y abajo. De pie erguido, inclinar el tronco hacia adelante y las caderas atrás. En cada repetición hacer la pausa central más corta y la acción más rápida. El movimiento de acortar el clarinete con la mano cada vez más pequeño y secundario y, la pierna izquierda se dobla por detrás cada vez para poder alcanzar el Do agudo.”⁹³

⁹⁰Karlheinz Stockhausen, *Der kleine Harlekin*, Kürten: Stockhausen-Verlag, 1978, p. II. Traducción de Santiago Martínez Abad

“Harlequin dances, entering from the right, turning in fast, circular movements to his right, until he reaches the front of the stage; there he lands, facing the public, playing the following beginning.”

⁹¹Karlheinz Stockhausen, *Der kleine ...*, Op. Cit., p. II. Traducción de Santiago Martínez Abad

“Move clarinet up and down parallel with the intervals being played. Bent far forward.”

⁹²Karlheinz Stockhausen, *Der kleine ...*, Op. Cit., p. II. Traducción de Santiago Martínez Abad

“Racy dance movements. Dynamics are the same as those of the clarinet. For longer durations (tied notes), the free leg makes a corresponding long movement.”

⁹³Karlheinz Stockhausen, *Der kleine ...*, Op. Cit., p. II. Traducción de Santiago Martínez Abad

“Make upward and downward movements with the head as well. Stand stiffly, bottom pushed far to the back. At each repetition, make the pause in the middle somewhat shorter and the action somewhat faster; the slapping movement becomes smaller, more secondary, and to replace it, the left lower leg begins to lightly snap up to the back at the knee in order to make it possible to reach the high C.”

Der kleine Harlekin

Y en la segunda serie de nueve arpeggios seguidos sin interrupción central hay otros comentarios añadidos:

“Subir cada vez el talón izquierdo arriba al máximo. De la tercera a la sexta repetición hacer un diminuendo hasta *pp* y respirar antes de la sexta repetición. De la séptima a la novena repetición hacer un crescendo hasta *ff*. En el diminuendo flexionar la pierna apoyada cada vez más e ir cerrando los ojos. En el crescendo ir subiendo y estirando la pierna abriendo los ojos.”⁹⁴

A continuación hay un último arpeggio ascendente que llega a un Do6 largo, la nota más aguda del clarinete, con acentos irregulares, que finaliza con un último arpeggio descendente para acabar la Introducción:

“Sigue la pantorrilla izquierda atrás, como una cigüeña⁹⁵. A cada acento la pantorrilla izquierda se mueve hacia arriba. Acentos irregulares. Bajar pierna izquierda. Posición normal otra vez.”⁹⁶

De este modo acaba la Introducción de la obra con una entrada sorprendente a la que sigue un momento espectacular por la dificultad musical y coordinación corporal para seguir con la Primera sección en que por lo general Arlequín baila en espiral aunque con interrupciones en determinados momentos, en uno de ellos ha de quedar de perfil izquierdo al público durante una frase entera haciendo movimientos de caderas y, más adelante, de espaldas al público durante otra frase. En los inicios y finales de cada Ciclo o frase suele haber indicaciones de tempo como *Breit, Breiter, Frei, rit. Schnell, Langsam*. Todo ello acompañado de las siguientes indicaciones:

“Correr por el borde del escenario a la derecha del público. Pierna izquierda muy alta. En las notas largas el talón golpea el suelo y la punta levantada, luego, con el mismo pie hace un movimiento en el suelo o el aire (la pierna apoyada algo flexionada y los codos hacia adelante). Vuelta al centro.

⁹⁴Karlheinz Stockhausen, *Der kleine ...*, Op. Cit., p. II. Traducción de Santiago Martínez Abad

“Each time at this point, bend the left lower-leg up as high as possible to the back. From the 3rd through the 6th repetition, decresc. to *pp*; breathe before the 6th repetition, cresc. from the 7th through 9th repetitions to *ff*. During the dim., gradually sink down on the leg on which one is standing, and close eyes; during the cresc., rise and open the eyes.”

⁹⁵Esta posición implica que los movimientos de la pantorrilla levantándose por detrás del cuerpo son casi imperceptibles a la vista del público, por ello el propio Stockhausen admitía variaciones con otro tipo de posibilidades de movimientos laterales o hacia adelante con la pierna izquierda que fueran más visibles.

⁹⁶Karlheinz Stockhausen, *Der kleine ...*, Op. Cit., p. III. Traducción de Santiago Martínez Abad

“Left lower-leg remains suspended in the air, bent backwards (like a stork). Irregular accents. With each accent, the left lower-leg, which is bent backwards, whips in the air. Sink left lower-leg. Stand normally again.”

Caminar en grandes zancadas, saltar sobre la punta de los pies. 'Amplio' significa mucho más lento, nota por nota, gestos amplios. Muchos cambios de dirección. Una pierna en el suelo, la otra atrás y arriba en el aire, mantener la posición. Bajar la otra pierna al suelo. Bailar en movimientos circulares hacia la izquierda del escenario.”⁹⁷

Seguidamente viene el momento en que Arlequín de perfil izquierdo al público hace movimientos de cadera a cada acento de la melodía del clarinete resultando humorístico:

“Perfil izquierdo hacia el público, caderas atrás y el busto inclinado hacia delante. A cada acento un movimiento de lado a lado con las caderas (izquierda, derecha, izquierda, derecha). Empujar atrás muy lejos (sin saltar).”⁹⁸

Llegados a este punto comienza el Ciclo IV cambiando del perfil izquierdo a ponerse de espaldas al público hasta llegar a la *Cadenza* con gran variedad de gestos como dar zancadas sobre la punta de los pies, girarse para tocar una nota como asustando a alguien, balancearse a cada nota y encontramos los tempi más lentos de la obra:

“Con libertad dar pasos de baile, moverse en círculo al centro y atrás del escenario llegando con el perfil izquierdo hacia el público y mantenerse en la pierna izquierda. Saltar sobre la pierna izquierda. Mantenerse un tiempo sin moverse, dibujar un lento movimiento curvo con la pierna derecha hacia delante y la derecha. Al mismo tiempo pivotar el pie izquierdo 90° a la derecha. La espalda queda hacia el público.

De repente girar cara al público y mantenerse inmóvil. De repente de espaldas al público otra vez. Un pie en el suelo y levantar el otro hacia atrás. Un ligero movimiento hacia arriba con el pie que está en el aire.

⁹⁷Karlheinz Stockhausen, *Der kleine ...*, Op. Cit., p. III. Traducción de Santiago Martínez Abad
“Run to the left along the front edge of the stage (to the right as seen by the public). Left leg very high. During longer durations (tied notes), indicated by H, the heel of the foot (foot is raised at a sharp angle to the floor) is hit on the floor, and then with the same foot, a corresponding long movement is made over the floor or in the air (the leg on which one is standing is somewhat bent, elbows are to the front). Run to the right.

Large stilted steps; jump about on the tip-toes only. BROAD means much slower, tone for tone, broad gestures. Many directional changes. Stamp 1 leg down, hold the other up in the back and remain in this position. Stamp the other leg down. Dance in circular movements to the left side of the stage.”

⁹⁸Karlheinz Stockhausen, *Der kleine ...*, Op. Cit., p. III. Traducción de Santiago Martínez Abad
“Left profile to the public, bottom pushed far to the back, upper torso bent forward. At each accent, thrust rear end from side to side (left-right-left, etc.). Thrust rear end far out to the back.”

Der kleine Harlekin

Balanceo de un lado o otro. Marchar sobre la punta de los dedos de los pies. Levantar alto las piernas y arquearlas. Tres grandes pasos hacia el muro trasero del escenario.”⁹⁹

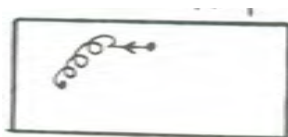


Ilustración 18. Diagrama de campo escénico

(Stockhausen, 1978, 3)

A lo largo de toda la Primera sección vemos que a pesar de todas las indicaciones, el posicionamiento de Arlequín y su evolución por el escenario son medianamente vagos, sólo da especificaciones precisas en dos momentos por medio de diagramas (Ver Ilustración 18): *Coda* del Ciclo II y al final del Ciclo III, en el resto el intérprete tiene bastante libertad para diseñar su propia concepción del movimiento espacial por todo el escenario. Vemos también que la mayoría de comentarios son acerca de los movimientos de las piernas o del tronco. Una vez acabada esta Primera sección y antes de comenzar la Segunda está metida a modo de cuña la *Cadenza*¹⁰⁰ a la que Stockhausen añade unos comentarios generales para toda ella:

“Tocar el Do más suave que las otras notas si no está al principio. La primera nota de cada compás más larga y acentuada.

Tocar cada uno de los diez siguientes pentagramas como frases de un orador. En cada pausa dar un paso rápido en la dirección de una persona diferente. Tocar para ella la siguiente frase. Variar la duración de las pausas.

⁹⁹Karlheinz Stockhausen, *Der kleine ...*, Op. Cit., p. III y IV. Traducción de Santiago Martínez Abad
“With free, dance-like steps, move in a circle to the back of centre stage arriving with left profile to the public and standing on the left leg. Hop on the left leg. Remain motionless for a short time -slowly raise the right leg in a large, curving movement to the front and to the right- at the same time, pivot the left foot 90° to the right -therefore, from this point on, the back is towards the public. Suddenly turn to face the public and stand stiffly. Suddenly with back to the public again. Stamp 1 foot down, raise the other to the back. Whip once upwards with the foot which is raised. Playfully sway back and forth. Stilted on the toes. Legs very high and arched. 3 large steps towards the back wall of the stage.”

¹⁰⁰Esta técnica de dividir en varias secciones una gran cantidad de material por medio de una *Cadenza* la usa también Stockhausen en *In freundschaft* sirviéndole para interrumpir momentáneamente la evolución estructural de la música y refrescar un poco la inercia auditiva en el oyente (En *In freundschaft* a estos momentos los llama Explosiones).

Mover el clarinete en largas y calmadas espirales arriba, abajo, izquierda y derecha. Con el cuerpo relajado y tranquilo, mover sólo el torso con sacudidas suaves y lentas. A la derecha y luego a la izquierda. Piernas flexionadas.

Marcar claros los finales y nuevos principios de los pentagramas como si fueran frases con signos de exclamación e interrogación en sus finales y, empezar las frases enfáticamente como un orador.”¹⁰¹

A lo largo de toda la *Cadenza* hace sólo otros comentarios específicos para las frases quinta y sexta ya que no hay que dirigirse a una persona del público:

“Lentamente girar en círculo hacia la derecha con pequeños pasos tropezando, ojos cerrados, mantener cabeza y clarinete tan altos como sea posible. De espaldas al público.

Continuar girando. Abrir los ojos de repente.”¹⁰²

Y acabar el final de la *Cadenza* con “Tocar diferente cada nota”. En la *Cadenza* no cuenta con un elemento tan atractivo visual y auditivamente como el contrapunto rítmico de los pies, ni con los movimientos arriba y abajo del clarinete con alzamientos de la pierna izquierda como en la Introducción, pero hay un elemento que es para nosotros la clave de esta sección de la obra: se trata del hecho de que haya que tocar cada frase para una persona diferente del público de forma enfática. En ello no hay elemento sonoro extra aparte del clarinete ni va Arlequín a danzar de forma espectacular, en un principio, pero para que esta parte de la obra tenga un sentido realmente efectivo ha de producirse un contacto visual intenso entre intérprete y público; es el modo de que haya una conexión entre ambos, una comunicación artística por la que un elemento activo lleva a cabo unas acciones y otro elemento receptor llega a recibir y comprender las mismas. Son momentos en los que en ocasiones se llega a producir algo mágico que ambos perciben y son conscientes de ello.

¹⁰¹Karlheinz Stockhausen, *Der kleine ...*, Op. Cit., p. IV. Traducción de Santiago Martínez Abad
“The C should be softer than the other pitches if it does not occur at the beginning of a measure. The first note of each measure is slightly emphasized and somewhat longer.

Perform each of the following 10 lines like a rhetorical sentence of a speaker. In each pause, step quickly in the direction of a different person, and play the subsequent line for him. Vary the lengths of the pauses. Move the clarinet in large, calm loops upward, downward, to the left, and to the right, body relaxed, calm; move only the upper torso in slight jerks slowly to the right, then to the left etc., legs somewhat bent.

Clearly mark the ends and subsequent beginnings of the lines like sentences, with punctuation marks such as ? Or ! At the ends of sentences, and rhetorically begin sentences, as a speaker would.”

¹⁰²Karlheinz Stockhausen, *Der kleine ...*, Op. Cit., p. V. Traducción de Santiago Martínez Abad

“Very slowly turn around once in a circle to the left (as seen by the public) with small tripping steps, eyes closed, holding head and clarinet up as high as possible. With back to the public. Turn further. Open eyes suddenly.”

Der kleine Harlekin

A partir de ese instante comienza la Segunda sección siguiendo el tipo de material que hubo en la Primera sección, de modo que el material que sigue vuelve a ser reconocido para el público con instrucciones como las siguientes:

“Ir a la derecha del escenario en grupos de pasos. Movimientos muy enfáticos en cada nota. Sobre la punta de los pies, hombros muy altos y la cabeza hundida en ellos, agitar rápido todo el cuerpo.

Marcha humorística en forma de gran espiral, muy inclinado hacia delante, caminando rápido, pasar poco a poco hasta una carrera bailada, inclinado adelante casi cayéndose.

Girar en círculo con pasos libres. Pierna en el aire muy arriba como una anacrusa. Continuar caminando en espiral, agachado, con el estómago hundido, misterioso.

Los acentos ocurren automáticamente por la respiración circular. Con pasos libres, girando en círculo, formar una espiral cambiando la dirección del giro, si es posible salir del escenario sostener el clarinete cerca del suelo, volver a otro lugar del escenario, tocar contra los muros.

Variar el *Tempo* del trino y la altura de la campana (utilizar las diferencias debidas al efecto espacial y también de los pequeños giros corporales).

Agachándose, moverse misteriosamente en forma de espiral. Hombros y brazos levantados, saltar de un pie al otro artificialmente. Sonidos graves a la derecha, sonidos agudos a la izquierda, sin exagerar los movimientos.

En el centro de la espiral (mirando al público). Con pasos rápidos y pequeños, ir del centro al borde del escenario. Mantenerse inmóvil.”¹⁰³

¹⁰³Karlheinz Stockhausen, *Der kleine ...*, Op. Cit., p. V y VI. Traducción de Santiago Martínez Abad
“In groups of steps to the right side of the stage (as seen from the public). Very emphatic movement with each tone. On tip-toes, shoulders held very high, head drawn down in the shoulders, shake fast with the entire body.

Humorous “march dance” in the form of a large spiral, breast pushed far forwards -walking quite rapidly – gradually becoming a dance-run- bent far forward, almost falling over.

Turn in a circle with free steps. Leg lifted very high as an up-beat. Proceed further in a spiral -ducking, hollow stomach- secretive.

Accents occur automatically through circular breathing. With free steps, turn in circles, forming a spiral (also changing the direction of turning); possibly run off-stage (clarinet held very close to the floor), and come back onstage from another place; blow against the walls.

Vary the tempo of the trill and the height of the bell (make use of the differences made by spatial position, as well as by rotation).

Again ducking, secretly moving in the spiral figure. Shoulders and arms pulled up -stilted leaps from one foot to the other. The low pitches to the right, the high pitches to the left.

Y llegados a la Sección final, dado que el material y *tempo* son diferentes de unas instrucciones de otro carácter:

“En el centro del escenario. De aquí en adelante, una fogosa danza (mirando al público) con movimientos sueltos que quedan en poses inmóviles en cada pausa larga. Las partes rápidas deber sonar como ritmo *claqué*.

Movimiento muy suave. Cabeza girada a la derecha, (cuerpo mirando la salida) y (mirando al público) salir por la derecha del escenario (del público), o desaparecer tras una cortina o biombo.

El clarinete sale rápido de atrás de la cortina en alto (manos visibles para el público). Quedar inmóvil un tiempo y luego retirar el clarinete.”¹⁰⁴

3. LA IDEA DEL MOVIMIENTO EN DER KLEINE HARLEKIN

Una vez que se ha hecho una descripción de la partitura pasamos a tratar los movimientos corporales para el intérprete musical que aparecieron en la música de Stockhausen por primera vez en 1974 cuando compuso *Inori*. A partir de entonces en todas las obras en las que incluyó dichos movimientos para el intérprete, fueron pensados y compuestos como un complemento indispensable al discurso musical.

A lo largo de *Der kleine Harlekin* podemos establecer el hecho de que el elemento musical y los gestos y movimientos van evolucionando en una serie de diferentes relaciones entre sí, de modo que a veces es el elemento musical el que se muestra predominante y los gestos están en un plano secundario, y sin embargo en otros momentos ocurre al contrario. Para establecer de modo claro los elementos que integran la obra los podemos enumerar del siguiente modo:

- La melodía del clarinete, que nos presenta la Fórmula en combinaciones que cambian en cada ciclo de la obra.

In the center of the spiral (facing the public). With fast, small steps, go from the centre to the front edge of the stage. Stand stiffly.”

¹⁰⁴Karlheinz Stockhausen, *Der kleine ...*, Op. Cit., p. VI. Traducción de Santiago Martínez Abad
“In the middle of the stage. From this point on, a ravishing dance -facing the public- with loose movements, which freeze at each of the longer pauses. The fast parts should sound like tap dancing. Very smooth movement. Head turned completely to the right (body facing exit) and -looking at the public- exit at the right side of the stage (as seen by the public) or disappear behind a curtain or Spanish divider. Clarinet shoots out high from behind the curtain (hands are visible to public). For a moment, stay completely stiff, then quickly pull the clarinet away.”

Der kleine Harlekin

- La línea percusiva de los pies, que hace las veces de contrapunto respecto a la melodía del clarinete.
- La danza que, junto a los elementos gestuales faciales, crea un impresionante efecto visual.

De este modo los tres elementos mencionados crean una polifonía que, a través de sus diferentes relaciones entre ellos, nos transmiten un espectáculo rico y dinámico que trasciende el de la composición musical formando parte del teatro musical de los años 1970.

En la Introducción de *Der kleine Harlekin* encontramos primero un largo trino de color en el que además de la línea melódica del clarinete vemos el elemento coreográfico en forma de danza que discurre dibujando una espiral concéntrica con el cuerpo del intérprete por todo el escenario. En este momento el elemento predominante es, sin duda, el coreográfico, pues la melodía está subordinada al movimiento corporal con un trino estático y ostinato que sirve para crear ambiente en ese momento impactante del comienzo de la pieza.

A continuación, hay tres compases anticipo de lo que será el Primer Ciclo de la Fórmula. En ellos existe la línea melódica y el contrapunto rítmico de los pies, además del elemento visual que tenemos en el hecho de que el clarinete ha de subir y bajar de altura de acuerdo a los intervalos de la melodía para que el público pueda captar mejor las relaciones interválicas de la melodía de los dos modos, auditivo y visual.¹⁰⁵ Consideramos que estos compases son uno de los pocos momentos donde los tres elementos se funden en mayor igualdad y equilibrio de condiciones, siendo todos básicos para el entendimiento final.

Seguidamente hay en la Introducción dos series de arpeggios de gran dificultad interpretativa por la dificultad instrumental pero también por la cantidad de movimientos y gestos coordinados que hay que hacer; también tenemos algunas patadas en el suelo pero este elemento queda en posición claramente subordinada a los otros dos. El elemento visual en este caso atrae poderosamente la atención, tanto como la melodía, por los movimientos corporales flexionando y estirando piernas, los

¹⁰⁵Este efecto, como ya se ha comentado anteriormente, lo tenemos como recurso artístico indispensable en *In freundschaft*.

movimientos de acortamiento con la mano en clave de humor y el gesto con la pierna izquierda.

A partir de este momento comienza la Primera Sección de la obra, donde aparece la Fórmula en diversas combinaciones melódicas, y en ella existe una simbiosis entre melodía y contrapunto rítmico que se fusionan creando una polifonía encantadora en la que ambos elementos se nutren uno al otro. La parte coreográfica y gestual queda en un segundo plano, aunque es verdad que todo el tiempo el intérprete se está desplazando en diferentes direcciones del escenario y, en algunos momentos puntuales, atrae la atención poderosamente como por ejemplo cuando el intérprete está de perfil izquierdo al público con los contoneos de cadera o, también, a continuación de espaldas al mismo.

La siguiente sección de la obra es la *Cadenza* que está colocada en medio de la Primera y Segunda secciones como si de una cuña se tratara para refrescar auditivamente el material de escucha del público. En ella desaparece completamente el contrapunto rítmico y al elemento predominante que es la melodía se le añaden las diferentes ubicaciones en el escenario, posturas corporales y gestualidad facial que es lo que en este momento crea una magia inusual personalizando en el público instantes musicales que el intérprete les dedica, pudiendo ser para el oyente momentos especiales dentro de la audición global.

Así pues, llegamos a la Segunda Sección que tiene todas las características de la Primera con la única salvedad de la inclusión de un largo trino en el que desaparece el contrapunto rítmico y la melodía se convierte de nuevo, como en el trino de color inicial, en un elemento ostinato y melódicamente estático. Por tanto, en este momento el elemento predominante es el coreográfico pues el intérprete tiene libertad para moverse escénicamente por donde quiera, incluso detrás o fuera del escenario, llegando hasta el público y creando instantes humorísticos junto con el técnico de iluminación.

Para terminar, una Sección Final nos devuelve al equilibrio entre melodía y percusión rítmica con la diferencia de que, en este material que es nuevo, no hay en la parte de los pies círculos posteriores a las patadas por el suelo o el aire. Como se ha visto a lo largo de la obra las tres líneas constitutivas de la obra, la melódica, la rítmico-percusiva y la coreo-gestual, pasan por una serie de diversas combinaciones en las que sus niveles de importancia varían, y ello hace que el público deba cambiar su atención hacia diferentes tipos de sensaciones que le mantienen constantemente centrado en la

Der kleine Harlekin

escucha, visual y auditiva, y constituyen globalmente una obra de arte única dentro de la literatura musical del siglo XX.

Después de observar todas estas relaciones anteriores entre movimiento y música no podemos dejar de ver con claridad que para Stockhausen el elemento coreográfico es básico en su estética artística, al menos la de esta época. Ahora es el intérprete quien debe tener en cuenta si los comentarios del compositor en la partitura al respecto son muy precisos o si le dejó al respecto una variable cantidad de libertad. Seguramente, y aún tratándose de un compositor tan preciso como éste, en cada momento de la obra hay que dilucidar si estamos ante un caso o el otro.

Una última cuestión en cuanto al movimiento en el escenario que es interesante de hacer notar, y es que tratándose de un compositor cuyas anotaciones, en cuanto al sonido, son siempre tan precisas para el instrumentista, no lo son tanto en cuanto al movimiento escénico, acerca del cual en el mayor de los casos se limita a hacer indicaciones vagas sobre a qué parte del escenario dirigirse, movimientos de cabeza o de la pierna izquierda que pueden ser realizados de innumerables formas dependiendo del clarinetista y, de hecho, esto ocurre y así se podrá observar cuando más adelante comparemos diferentes versiones de clarinetistas de todo el mundo. Evidentemente si él hubiera querido ser tan preciso al respecto de los movimientos coreográficos y gestos faciales lo hubiera podido hacer con alguna grabación de vídeo que él considerara una verdadera interpretación, como lo hizo en el aspecto sonoro con tantas grabaciones de sus obras por parte de Suzanne Stephens o bien con algún sistema de notación gráfica. Pero no fue así, y en cuanto a los movimientos queda la duda por parte de los clarinetistas de si seguir las directrices que Suzanne Stephens aconseja sobre cada momento de la obra o de si, a partir de las indicaciones del compositor que nos transmite directamente en la obra, hacer una versión propia, es decir, plasmar la personalidad del intérprete en todas aquellas áreas en las que el compositor no haya establecido su criterio, que por las características antes mencionadas de falta de precisión casi implica diferencias entre unas versiones y otras según el intérprete de que se trate.

3.1. Tipos de movimiento en Der kleine Harlekin

Habiendo visto de modo general la escenografía de la pieza en el apartado anterior, vamos a tratarlo a continuación de modo más específico y detallado. A lo largo de *Der kleine Harlekin* encontramos una gran variedad de movimientos indicados por el compositor con precisión, pero también hay partes donde Stockhausen deja un margen de libertad a la interpretación del clarinetista como, por ejemplo, en la mayoría de giros, el modo de enfatizar las notas, inicios y finales de las frases de la *Cadenza*, o saltar artificialmente (pág. 7). Así pues, podemos estructurar los diferentes tipos de movimientos de esta obra en varios grupos:

1. Movimientos que incluyen los pies y las piernas.

- El paso normal es el más utilizado en toda la obra. En la Primera y Segunda sección viene acompañado de una patada en el suelo que produce el sonido que forma el contrapunto rítmico a la melodía del clarinete. Se hace con toda la planta del pie.
- El paso normal con movimiento circular es un paso en el que después de la patada el pie que la da enlaza un movimiento circular a ras de suelo o bien algo en el aire dando lugar a lo que serían notas largas en el ritmo de los pies.
- Tacón con la punta del pie levantada. El taconazo es un elemento rítmico más enfático que el paso normal y se utiliza también en ambas secciones como colofón a una célula rítmica o bien aisladamente.
- Tacón con movimiento circular. Taconazo al que sigue un movimiento circular como en el caso del paso con movimiento circular, el efecto es similar aunque más contundente el principio.
- Saltar sobre los dedos de los pies dando zancadas (pág. 2). Lo suele utilizar como prolongación del final de la melodía del clarinete y es un movimiento en el que se puede mostrar bien el carácter de personaje de la *Commedia dell'Arte*.

Der kleine Harlekin

- Pasos rápidos y pequeños (pág 7, final Segunda Sección). Se trata de un momento muy intenso musicalmente que sirve de enlace a la parte final de la obra.
- Pasos de baile, en círculo, con libertad (pág. 3). Se trata de pasos como si fueran de vals, elegantes, girando sobre uno mismo y, en cualquier caso, la libertad supone que puede haber diferentes modos de llevarlo a cabo.
- Pasos tropezando. Pequeños pasos que hay que dar en la frase 5 de la Cadenza.
- Carrera bailada, inclinado adelante casi cayéndose (pág. 6). Se trata de una sección de la obra humorística que con esta postura corporal pretende conseguir una sensación de aceleración divertida.
- Saltar artificialmente (pág. 7). En este caso la libertad para llevarlo a cabo es amplia pues el aspecto artificial que se indica se puede llevar a cabo desde muy variadas concepciones.
- Cambios de dirección (pág. 2). No especifica si han de hacerse con giros rápidos, más lentos usando más superficie de escenario u otro elemento coreográfico.



Ilustración 19. Tacón con la punta del pie levantada

(Fuente: elaboración propia)

En cuanto a los movimientos de las piernas hay los siguientes:

- Alzar la pierna (pág. 1, Ciclo I). Se levanta la pierna izquierda exageradamente a modo de anacrusa del ritmo de los pies.
- Levantar alto las piernas y arquearlas (pág. 4). Este tipo de paso vendría a ser lo que en la *Commedia dell'Arte* se llama el Paso de Gran Zanni¹⁰⁶.

¹⁰⁶Recurso utilizado en momentos en que no quieren que nadie les descubra o cuando van a realizar alguna misión secreta que se les ha encomendado como transmitir un mensaje, entregar una carta o llevar a cabo alguna acción deshonrosa a otro personaje.



Ilustración 20. Paso de Gran Zanni y, Pierna flexionada y arqueada

(Fuente: elaboración propia)

- Pierna flexionada y arqueada (pág. 1). Movimiento que se repite nueve veces en los arpeggios de la Introducción al tiempo que Arlequín sube y baja tocando la serie de nueve arpeggios. La posición de la pierna vendría a ser la misma que el punto anterior pero se repite sólo en la pierna izquierda manteniendo la estabilidad sobre la derecha con ambas piernas flexionadas, la izquierda arqueada y el empeine estirado, como un pie de *ballet*.
- Pierna en el aire (pág. 3). Se eleva una pierna en el aire mientras el clarinete toca un gran trémolo y, al final del mismo, la pierna sube de altura un poco más antes de caer al suelo para concluir.



Ilustración 21. Rodillas flexionadas

(Fuente: elaboración propia)

2. Movimientos que incluyen el tronco superior del cuerpo.

- Tronco inclinado hacia adelante y las caderas atrás (pág. 1, 2 y 3, 6). Se trata de una postura muy utilizada en diferentes momentos con el tronco inclinado hacia adelante y las caderas atrás, acompañándose normalmente también de los codos adelantados¹⁰⁷.
- Cabeza hundida entre los hombros levantados, agachado y estómago hundido (pág. 6). Esta postura que pretende transmitir misterio contrasta con la anterior frase musical en la que se inclinaba el tronco hacia adelante con las caderas atrás que parece ser una postura en la que Arlequín da más la cara con la verdad por delante.
- Golpes de cadera a cada lado (pág. 3). A cada acento musical del clarinete se da un golpe de cadera a un lado y al otro en acelerando, resultando ser un momento humorístico bastante eficaz.

¹⁰⁷La postura con los codos adelantados también es muy típica de los *Zanni* de la *Commedia dell'Arte* (Arlequín es el *Zanni* más famoso de ellos). Esta postura en descanso mantiene las manos apoyadas en el cinturón manteniendo adelantados los codos.

Der kleine Harlekin

- Balanceo a un lado y otro (pág. 4). Se lleva a cabo un balanceo a ambos lados a cada nota de la melodía del clarinete estando de espaldas al público por lo que para que el público pueda ver el efecto dicho balanceo ha de ser amplio, sobrepasando el instrumento la anchura del cuerpo del intérprete.
3. Movimientos que incluyen el clarinete y la cabeza, y quizá la parte superior del tronco.
- Mover el clarinete y la cabeza arriba y abajo según los intervalos interpretados (pág. 1). Justo después del trino inicial este efecto pretende ayudar al oyente a diferenciar las alturas melódicas mediante el acompañamiento visual del clarinete¹⁰⁸.



Ilustración 22. Movimiento de clarinete y cabeza, arriba y abajo según el intervalo

(Fuente: elaboración propia)

¹⁰⁸Este recurso lo utiliza Stockhausen a lo largo y ancho de otra obra suya, *In freundschaft*, en la que es un elemento fundamental para la comprensión de la obra por parte del oyente.

- Movimiento en largas y calmadas espirales del clarinete, en todas direcciones (pág 4 y 5). Es el elemento que da el compositor para toda la *Cadenza* a nivel corporal.
- Movimientos enfáticos con el clarinete (pág. 4, *Cadenza*). El compositor pretende mediante movimientos enfáticos, claros y contundentes que las frases de la *Cadenza* queden muy comprensibles para el público, como si de un orador se tratase y estuviera haciendo exclamaciones o interrogaciones, dirigiendo cada una de las diez frases a una persona diferente del público.
- Mantener la cabeza y el clarinete tan alto como sea posible (pág. 5). Se trata de la nota más aguda del clarinete y de la obra y, el hecho de alzar el instrumento tanto como sea posible sigue en esta idea de ver lo que se está oyendo, la nota más aguda con la posición más alta visualmente. Ello va acompañado de una agitación de todo el cuerpo mientras dura la nota lo cual, en conjunto, hace que sea un momento arriesgado a nivel de control de la calidad del sonido pues el ángulo del clarinete con la cara es excesivo y un pequeño descontrol de la embocadura es fácil de tener. Visualmente para el público es un momento espectacular y, también, divertido.
- Variación de posiciones de la campana del clarinete (pág. 6). En el trino largo de la Segunda sección se pide al intérprete que toque con la campana cerca del suelo, contra un muro y, variándola de posición y dirección por todo el escenario y fuera de él, de modo que las sensaciones sonoras del público vayan variando, es un claro ejemplo del interés que Stockhausen tenía por la espacialidad del sonido.
- En los sonidos agudos el clarinete arriba y a la izquierda, en los sonidos graves el clarinete abajo y a la derecha (pág. 7). Este recurso que también es muy visual para ayudar a diferenciar la melodía aguda de la grave, también influye en los cambios sonoros por el movimiento del instrumento y las diferentes espacialidades que va teniendo y como

Der kleine Harlekin

evoluciona la audición de dicho sonido. Este es uno de los aspectos fundamentales que utiliza Stockhausen también en *In freundschaft*. Se ve en estos elementos la relación entre ambas obras.

4. Gestos cómicos o teatrales.

Der kleine Harlekin es una obra en la que el aspecto cómico y teatral es completamente inherente a la misma, en algunas ocasiones se incluyen gestos o movimientos cómicos o teatrales para potenciar el espectáculo de modo visual, aunque en muchas ocasiones la interpretación personal del clarinetista puede enriquecer este aspecto.

- Acortar la longitud del clarinete con la mano (pág. 1). En el primer grupo de arpeggios de la Introducción en cada pausa se indica que se haga con la mano libre un gesto como de acortar la longitud del instrumento.
- Movimientos de caderas repetidos (pág. 2 y 3). Comentados anteriormente, se realizan de perfil al público o casi, de modo que se pueda ver claramente todo el movimiento que llama la atención por ser un tanto provocativo y a la vez humorístico.



*Ilustración 23. Postura tumbado boca arriba
(Fuente: elaboración propia)*

- Giro rápido (pág. 3). En el primer *Breit* de dicha página, estando de espaldas al público, el clarinetista ha de girarse de repente hacia él tocando un Re provocando una sensación de sorpresa y, también, por qué no, otro tipo de emociones.
- Durante la *Cadenza* en cada frase que se interpreta para una persona en particular del público hay una serie de posibilidades infinitas de comunicar diferentes estados de ánimo y emociones con gestos de la cada o pequeños movimientos que los acompañen.
- A lo largo del largo trino de la Segunda Sección hay la posibilidad de buscar numerosos recursos humorísticos utilizando cualquier elemento del escenario, paredes, escaleras, esconderse tras el escenario, bajar entre el público provocando momentos cómicos. Uno de ellos puede ser jugar al gato y el ratón con el cañón de luz que puede buscar a Arlequín por todas partes mientras él está tras el escenario, buscándolo en todas direcciones dentro, fuera del escenario e incluso por el techo.
- Cuando se toca la última nota de la obra el cuerpo de Arlequín debe quedar fuera de la vista del público y el clarinete viéndose a medias creando el último momento divertido de la pieza.



Ilustración 24. Postura de rodillas para comenzar a levantarse

(Fuente: elaboración propia)

5. Giros.

Acerca de los giros la interpretación es muy libre para el intérprete, únicamente se dan instrucciones sobre cómo llevarlos a cabo en los de la pág. 3.



Ilustración 25. Otros gestos cómicos



Ilustración 26. Otros gestos cómicos

(Fuente: elaboración propia)

4. ESTRUCTURA FORMAL DE DER KLEINE HARLEKIN

Después de la idea de movimiento utilizado en la pieza vamos a tratar su estructura formal. *Der kleine Harlekin* es una obra con forma libre dividida en una Introducción, seguida de una Sección I, una *Cadenza*, una Sección II y una Sección final o Coda. El elemento generador de esta obra, y de otras muchas de Stockhausen, es la Fórmula que se va repitiendo y a partir de la cual el autor desarrolla, varía, concentra o expande dicho material creando una evolución estructural en la que destaca un elemento musical, la melodía. En esta obra, y también en *Harlekin*, hay otro elemento más aparte de la melodía: la línea rítmica que realiza el clarinetista con los pies, de modo que ambos elementos se funden en una polifonía melódico-rítmica que da personalidad propia a ambas obras. A continuación, podemos ver una tabla con la estructura formal de *Der kleine Harlekin* para pasar luego a realizar una descripción detallada de la partitura y sus elementos.

Tabla 4. Estructura formal de Der kleine Harlekin

(Fuente: elaboración propia)

SECCIÓN	DESDE	HASTA
INTRODUCCIÓN	1º Pentagrama Página 1	2º Pentagrama Página 1
SECCIÓN I	3º Pentagrama Página 1	2º Pentagrama Página 4
CADENZA	3º Pentagrama Página 4	6º Pentagrama Página 5
SECCIÓN II	7º Pentagrama Página 5	4º Pentagrama Página 7
SECCIÓN FINAL O CODA	1º Pentagrama Página 8	4º Pentagrama Página 8

La Introducción de la obra empieza con un largo trino de color en el que se nos recomienda el uso de la respiración circular y el clarinetista entra por la derecha del escenario dando vueltas y haciendo movimientos circulares hasta llegar frente al público. Luego, hay tres compases en los que ya aparece un primer adelanto de la melodía del clarinete junto con el contrapunto rítmico; en éste encontramos unos sonidos cortos y otros largos, y en estos últimos la pierna libre hace un movimiento circular después de la patada del otro pie. Estos compases han de tocarse con el torso inclinado hacia adelante y moviendo el instrumento arriba y abajo según la altura de las notas y los intervalos entre ellas.

A continuación, vienen dos series de arpeggios que están entre las partes más difíciles de la pieza. En la primera serie tenemos dos arpeggios, uno ascendente y otro descendente que se repiten cuatro veces en medio de cada una de las cuales ha de hacerse una pausa antes del Do6, la nota más aguda. Con la primera nota de cada repetición ha de coincidir una patada del pie izquierdo en el suelo, en cada ascenso el clarinete se eleva hasta la horizontal y en el descenso vuelve a bajar. En cada arpeggio

hay un *diminuendo* y un *crescendo*. Además, en cada una de las pausas ha de hacerse un movimiento típico del personaje del Arlequín con una mano, nosotros preferimos personalmente la izquierda, como acortando el instrumento, un cuarto de su longitud cada vez, más o menos.

La segunda serie de repeticiones, nueve esta vez, se tocan ininterrumpidamente si se puede hacer la respiración circular y, si no, se puede hacer una respiración entre la quinta y sexta repetición, por ejemplo. En los arpeggios ascendentes ha de elevarse el clarinete hasta la horizontal, aproximadamente, y bajar en los descendentes; este movimiento se acompaña subiendo y bajando el cuerpo flexionando las rodillas. Coincidiendo con el Do6 de cada repetición se hace un movimiento atrás y hacia el lado con la pantorrilla izquierda flexionando la rodilla. En cada arpeggio hay como en la primera serie un *diminuendo* y un *crescendo*, pero además, la dinámica general ha de permanecer en *ff* durante las tres primeras repeticiones, disminuir de la cuarta a la sexta y crecer de la séptima a la novena. Durante el *diminuendo* general se irán cerrando los ojos poco a poco, abriéndose igualmente durante el *crescendo* general siguiente. La Introducción acaba con un Do6 en calderón en el cual se realizan algunos acentos acompañados de patadas en el aire de la pierna izquierda como si no fuera nuestra y tuviera vida y personalidad propias, con asombro de lo que está haciendo.

La Primera sección combina todo el tiempo la fusión polifónica de la melodía del clarinete con el ritmo bailado de los pies, en el cual volvemos a encontrar sonidos cortos y largos acompañándose de una coreografía que utiliza todo el espacio del escenario, frente al público a veces, en otras de un perfil, del otro o de espaldas. En ocasiones el intérprete se desplaza sobre la punta de los pies o dando saltos elevando las rodillas. Encontramos algunos efectos de *vibrato* sobre algunas notas largas con variaciones de la velocidad. Por último, en esta Primera Sección hay varios cambios de tempo que veremos más adelante detalladamente, aparte de los *Breit* en los que el compositor nos explica en la partitura¹⁰⁹ sobre *Breit* que: “ ‘Amplio’ significa mucho más lento, nota por nota, gestos amplios”.

La *Cadenza* está formada por diez pentagramas que terminan cada uno con un calderón y una pausa de duración variable cada vez y que tienen personalidad propia.

¹⁰⁹Karlheinz Stockhausen. *Der kleine Harlekin*. Kürten: Stockhausen-Verlag, 1978, p. 2. Traducción de Santiago Martínez
“BROAD means much slower, tone for tone, broad gestures”

Der kleine Harlekin

En ellos el autor pide que el intérprete se dirija hacia el público apasionadamente y los toque como si fuesen las frases de un orador, dirigiéndose en cada ocasión en una dirección o persona del público diferente. Cada frase ha de tener también una dinámica diferente así como un carácter o estado de ánimo contrastante. El clarinete durante las frases se puede mover haciendo movimientos como de espiral en el aire, los principios y finales han de ser muy enfáticos y, en cada frase formada por diez grupos de diferente número de notas cada uno entre el 1 y el 10, hay que destacar la primera nota que lleva un *Tenuto* y que casi siempre es el Do4.

La Segunda Sección tiene un carácter y material melódico-rítmico similar a la Primera con la diferencia coreográfica de que en ésta se realiza una gran espiral por todo el escenario interrumpida sólo por un largo trino. Al principio de esta Segunda Sección hay una parte *Fortsetzung Marschtanz* de carácter humorístico que se interpreta inclinado hacia adelante, caminando rápido y en espiral como decíamos. Volvemos a encontrar todas las características de dinámica y articulación de la Primera sección. En el *a tempo* del tercer pentagrama de la sexta página el *fff* se convierte en un *p*, la inclinación adelante del cuerpo en un encogimiento de hombros y pecho y estomago hundidos, cambiando el carácter de la frase pero manteniendo el movimiento coreográfico en espiral. Al final de esta parte encontramos un largo trino en el que se nos aconseja el uso de la respiración circular, y en el que se empieza girando en círculos en espiral cambiando la dirección, y a partir de ahí, la coreografía depende del clarinetista y del espacio escénico: se puede esconder a la vista del público mostrando sólo partes de su cuerpo o del instrumento, saliendo del escenario si es posible, pero siempre bromeando con el público consiguiendo una gran empatía; para ello, es básica la colaboración del técnico de iluminación con el que se habrá convenido una serie de movimientos en los que el foco de luz seguirá y buscará al clarinetista-mimo cuando no esté a la vista en todas las direcciones del escenario, paredes, techo y demás lugares de la sala. Durante todo el tiempo que dura el trino se le puede ir variando la velocidad y la altura de la campana del clarinete, así como pequeñas rotaciones para conseguir diferentes efectos espaciales.

Seguidamente continúa la Segunda Sección con una frase en *p* y *ppp* hasta llegar a otra *Marschtanz*, más rápida ésta y de mayor dificultad interpretativa pues en ella se intercalan fragmentos de dos melodías, una en el registro agudo y otra en el grave. Cuando suena la aguda el clarinete ha de girar a la izquierda y cuando suena la grave a

la derecha, similar a los cambios de dirección que encontramos en *In freundschaft*, al tiempo que continuamos avanzando por el borde del escenario.

Por último, la *Coda* comienza en el centro del escenario con un material melódico-rítmico utilizado de modo diferente al resto de la obra, es similar al modo en que se usa este material en *Harlekin*, así como su carácter. Esta parte es una fogosa danza mirando al público con ritmos bailados casi únicamente cortos, sin círculos de las piernas, y es un baile similar a como sería el claqué o el flamenco; nosotros más bien creemos que este último por la intención principalmente descendente de las patadas. Esta danza frenética de melodía clarinetística y ritmo bailado desemboca en un final sólo con ritmo en el que el intérprete utiliza todo el espacio escénico posible para preparar la salida por la derecha del escenario, no sin antes girarse para mirar y despedirse del público tocando la última nota y quedando parcialmente visible.

Tabla 5. Estructura formal detallada por ciclos de la Fórmula

(Fuente: elaboración propia)

ESTRUCTURA	DELIMITACION EN LA PARTITURA		
TRINO INICIAL	Pág 1, Pent, C1		
CICLO I	Pág 1, Pent 1, C2	Hasta	Pág 1, Pent 1, C4
SECCIÓN ARPEGIADA	Pág 1, Pent 1, C5	Hasta	Pág 1, Pent 2, Entero
CICLO I (Continuación)	Pág 1, Pent 3, C1	Hasta	Pág 2, Pent 1, C8
CICLO II	Pág 2, Pent 1, C9	Hasta	Pág 2, Pent 3, C9
CICLO III	Pág 2, Pent 4, C5	Hasta	Pág 3, Pent 3, C5
CICLO IV	Pág 3, Pent 4, Inicio	Hasta	Pág 3, Pent 6, C5
CICLO V	Pág 3, Pent 6, C6	Hasta	Pág 4, Pent 2, Final
CADENZA	Pág 4, Pent 3, Inicio	Hasta	Pág 5, Pent 6, Final

Der kleine Harlekin

CICLO V (Continuación)	Pág 5, Pent 7, Inicio	Hasta	Pág 6, Pent 1, C1
CICLO VI	Pág 6, Pent 1, C3	Hasta	Pág 6, Pent 3, C6
CICLO VII	Pág 6, Pent 3, C7	Hasta	Pág 7, Pent 2, C5
CICLO VIII	Pág 7, Pent 2, C6	Hasta	Pág 7, Pent 4, Final
CICLO IX	Pág 8, Entera		

5. FORMULA DE DER KLEINE HARLEKIN Y SU PROCESO EVOLUTIVO

5.1. La Fórmula. Número de células melódicas y rítmicas

En el apartado anterior hemos hecho una disección de la estructura formal de DKH, ahora haremos un análisis genético de su Fórmula generadora en el que se estudiarán los números de células, las notas que las componen, los silencios intermedios y las características rítmicas.

Según Hermann Conen¹¹⁰ *Harlekin* y, por tanto, *Der kleine Harlekin* se encuentra en un punto intermedio entre la composición en proceso¹¹¹ «libre» y la composición a partir de una Fórmula más «estricta»,¹¹² dando lugar a especie de técnica mixta: la composición en proceso con Fórmula.¹¹³ La Fórmula Reducida de *Harlekin* está formada por 11 alturas alineadas de la siguiente manera:

¹¹⁰ Hermann Conen. *Formel-Komposition ...* Op. Cit.

¹¹¹ *Prozesskomposition*

¹¹² *Formel-Komposition*

¹¹³ La Composición en proceso, también llamada música en proceso, es música surgida de un proceso de transformación que se hace evidente para el oyente. Este término fue usado ampliamente en la música minimalista y fue introducida por Steve Reich en 1968 en su manifiesto “*Music as a Gradual Process*”. Stockhausen usó esta técnica en varias obras suyas en la década de los 60, como por ejemplo en *Plus-Minus* (1963), *Prozession* (1967), *Kurzwellen* y *Spiral* (ambas en 1968), *Pole* y *Expo* (1969-70). Ninguna de estas obras se concibió para una instrumentación específica pero, en todas se da por sentado el uso de la música electrónica.



Ilustración 27. Fórmula Reducida de Harlekin según Hermann Conen

(Conen, 1991, 233)

Dada la concepción «libre» de Stockhausen de la serie dodecafónica repite algunas de las alturas y las agrupa dando lugar a la fórmula extendida en forma de melodía que abarca hasta 27 alturas:

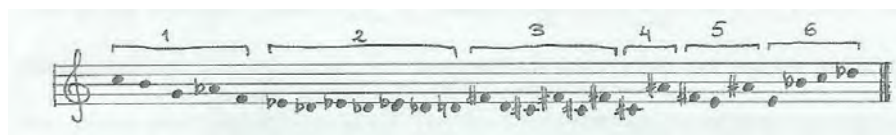
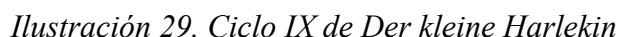


Ilustración 28. Fórmula Completa de Harlekin según Hermann Conen

(Conen, 1991, 233)

La melodía que forman estas alturas se corresponde, exactamente, con su correspondiente transposición de una 6ªm ascendente, con la melodía del Ciclo IX; el resto de los ciclos, empezando por el primero ya tiene el material musical organizado de diferente modo. No olvidemos que *Der kleine Harlekin* fue concebida en un principio para formar parte de *Harlekin* y, sólo más tarde Stockhausen decidió separarlas en dos obras con autonomía propia.



Esta Fórmula se podría suponer establecida en un marco no-tonal, sin embargo, existen algunos gestos tonales que podemos detallar. El primer grupo de notas apuntan hacia Do#m para ser sustituida en el segundo grupo por LaM a través de la secuencia de 3ª descendentes Lab (Sol#)- Mi-Do#-La. En el segundo grupo queda enfatizado el La en los giros casi diatónicos con el Si y, a continuación, en el tercer grupo se destaca el Re como si fuera una subdominante de La. Seguidamente la atención se dirige hacia el Fa# a través de un intervalo de 6ªM y un tritono al inicio del último grupo, para terminar con un final Fa#-Sol#-La a modo de cadencia.

La Fórmula comienza con una primera célula exuberante y enfatizando el Mi con un vibrato, con un final contrastante debido a la corchea suelta y acentuada. La segunda célula continúa en forte muy enérgica y con variaciones de dinámica; rítmicamente aparecen los tresillos que son recurrentes y finaliza, otra vez, con una corchea suelta. La tercera célula es muy suave en una dinámica de piano, con un largo Re al que sigue un delicado final en forma de adorno destacando el intervalo de 4ªJ La-Re. La cuarta célula se centra alrededor del Fa#, que es la nota más larga de la Fórmula y que destaca con su *glissando* descendente-ascendente con la máxima dinámica, el *fff*. A través de un tresillo en *mf* con una síncopa acentuada le sigue la repetición del Fa#,

esta vez con dinámica de *pp* y como si fuera un eco. La Fórmula termina con la quinta célula, que comienza con intervalo característico de tritono y una amplia secuencia cadencial que llega al destino del La. Esta quinta célula empieza en *ff* y, a través de un disminuyendo sobre el Sol#, vuelve *subito* al *ff* en la última nota que está sincopada y acentuada dándole una gran espectacularidad acrecentada más aún por un *vibrato*. A partir de ahí hay una corta *codetta* de cuatro compases en que sólo se oye el furioso ritmo de los pies en tresillos en ritmo decreciente, y que se vuelve irregular antes de desembocar en la última nota del clarinete, el Lab.

La Fórmula de *Der kleine Harlekin* está formada por cinco células melódicas¹¹⁴ (como la Fórmula de *In freundschaft*) en la voz del clarinete y otras cuatro en el ritmo de los pies que abarcan aproximadamente la misma duración que las cinco de la voz del clarinete, “cuya función es análoga a la de los 'miembros' de un cuerpo”, según Stockhausen señala en su libro *The art to listen*¹¹⁵, caracterizándose por el hecho de que cuando una voz lleva valores largos como negras, blancas y otras combinaciones rítmicas, la otra lleva valores cortos como corcheas, corcheas de tresillo y semicorcheas, y viceversa, de modo que siempre se intercambian las funciones cortas y largas, no coincidiendo nunca las dos voces con valores largos o cortos.

5.2. Número de notas de cada célula con sus silencios intermedios y sus duraciones

Una vez hemos descrito la Fórmula a nivel general y, también, las dimensiones de las células que la conforman vamos a hacer lo propio con los elementos de cada una de ellas, o sea, las notas que la forman y los silencios que las separan. La primera célula está formada por las siguientes duraciones¹¹⁶ de notas:

¹¹⁴En la Ilustración 28 hemos visto como Conen propone dividir la fórmula en seis células. Debido a lo intrínsecamente unidas que están la 4ª y 5ª células propuestas por él, teniendo en cuenta la indivisibilidad de la parte rítmica de los pies correspondiente he preferido considerar ambas como una sola de modo que sería la 4ª.

¹¹⁵Karlheinz Stockhausen, *The Art, to Listen. (A Musical Analysis of the Composition In friendship)*. John McGuire (Traducción), Suzanne Stephens (Edición). Kuerten: Stockhausen-Verlag, 2002. Traducción de Santiago Martínez Abad

“... (whose function is analogous to that of the “limbs” of a body).”

¹¹⁶Las duraciones de las notas se plasmaran de la siguiente forma: semicorchea=1/16; corchea de tresillo=1/12; corchea=2/16; negra=4/16; blanca=8/16. Cuando haya ritmos con puntillo se realizarán las sumas correspondientes.

Der kleine Harlekin

R Cl¹¹⁷: 6/16 2/16 1/16 9/16 2/16

RP: 2/16 dos 1/16 8/16 tres 1/16 3/16 2/16

La segunda célula está formada por las siguientes duraciones de notas:

R Cl: 1/16 8/16+1/12 dos 1/12 2/12 1/12 2/16

RP: 5/12 8/16 2/16 1/16 3/16 2/16 8/16 dos 1/16 3/16 1/16 2/16

La tercera célula está formada por las siguientes duraciones de notas:

R Cl: 12/16 dos 1/16 5/16 1/16 4/16

RP: 4/16 10/16 tres 2/16 1/12 5/12 8/16 2/16

La cuarta célula está formada por las siguientes duraciones de notas:

R Cl: 2/16 12/16 2/12 1/12+2/16 8/16

RP: 2/16 4/16 2/16 seis 1/16 seis 1/12 cuatro 2/16 tres 2/12 dos 4/16

La quinta célula está formada por las siguientes duraciones de notas:

R Cl: 1/16 5/16 10/16 20/16

En las cinco células hay, por tanto, los siguientes grupos de notas:

R Cl: 5, 7, 6, 5, 4

RP: 9, 16, 9, 24

Las duraciones de cada una de las cinco células son las siguientes:

R Cl: 5/4, 6/4+3/16, 6/4, 7/4, 9/4

RP: 5/4, 8/4+5/12, 9/4+1/12, 11/4+2/16

En cuanto a los enlaces entre unas células y otras están formadas por silencios con las siguientes duraciones:

Ciclo I

R Cl: 2/16, 2/16, 2/16, 6/16, (12/16 hasta el principio del Ciclo II)

RP: 4/16, 4/16, 6/16

Ciclo II

R Cl: 3/16, 2/16, 4/16, 6/16 (nada hasta el principio del Ciclo III)

RP: 4/16+1/12, 4/16, 8/16

Ciclo III

R Cl: 3/16, 2/16, 2/16, 6/16 (silencio de duración indeterminada hasta el Ciclo IV)

RP: 4/16+1/12, 4/16, 8/16

Ciclo IV

¹¹⁷En adelante las siglas RCl servirán para citar el Ritmo del Clarinete y RP para el Ritmo de los pies.

RCl: 2/16, 2/16, 8/16, 6/16 (8/16 hasta principio del Ciclo V)
 RP: 4/16+1/12, 4/16, 8/16

Ciclo V

RCl: 4/16+1/12, 2/16, 2/16, 6/16 (Pausa indeterminada hasta Ciclo VI)
 RP: 3/16, 4/16, 8/16

Ciclo VI

RCl: 4/16+1/12, 6/16, 8/16 (2/16 hasta principio Ciclo VII)
 RP: 3/16, 4/16, 6/16

Ciclo VII

RCl: 4/16+2/12, 6/16, 8/16 (28/16 hasta principio Ciclo VIII)
 RP: 3/16, 2/16, 2/16, 6/16

Ciclo VIII

RCl: 4/16+1/12, 4/16, 6/16 (Pausa indeterminada hasta principio Ciclo IX)
 RP: 3/16, 2/16, 2/16, 4/16

Ciclo IX

RCl: 4/16, 2/16, 8/16, 6/16
 RP: 4/16, 8/16, 6/16

Internamente, en determinadas células como se señala más adelante en el apartado de las «Irregularidades», Stockhausen sustituye algunas notas en numerosas ocasiones por silencios o, también, algunos silencios anteriores a un nuevo ciclo los sustituye por una anacrusa a dicho ciclo posterior.

5.3. Características rítmicas y evolución de los intercambios entre las células rítmicas de las voces

Habiendo establecido la delimitación de la Fórmula completa y la de sus células pasamos a analizar las características rítmicas y los intercambios que se producen. Cabe destacar también que las células primera, tercera y quinta del RCl están formadas por ritmos binarios y, la segunda y cuarta por ritmos básicamente de corcheas de tresillo; en el RP los ritmos de la primera célula son binarios pero en las otras tres células se combinan ambos tipos de ritmos. Es conveniente resaltar que dentro de un mismo compás en ambas voces los ritmos siempre son del mismo tipo, nunca encontramos ritmos binarios en una voz y corcheas de tresillo en la otra.



Ilustración 30. Fragmento del Ciclo VI de Der Kleine Harlekin

(Stockhausen, 1978, 6)

En cada una de las voces, la melodía del clarinete y las patadas de los pies, hay un ritmo diferente. El ritmo del clarinete está formado por cinco células melódico-rítmicas y el ritmo de las patadas de los pies por cuatro células rítmicas, esto ocurre en general, pero hay algunas excepciones: en los Ciclos VI y VIII sólo hay cuatro células en ambos ritmos. La 2ª, 3ª y 4ª células del RCl suelen coincidir temporalmente con la 2ª y 3ª células del RP, excepto en el Ciclo VII en el que estos términos se invierten.

Durante los tres primeros ciclos cada una de las voces lleva a cabo su ritmo, pero a partir del cuarto aparece un proceso de inversión de ritmos que va avanzando hasta que en el octavo y noveno ciclos la voz del clarinete está formada por el RP, y las patadas de los pies por el RCl. Entre el cuarto y séptimo ciclos la evolución de la inversión rítmica se desarrolla como sigue:

En el Ciclo IV la primera célula de cada ritmo se intercambia.

En el Ciclo V la primera célula y parte de la segunda de cada ritmo se intercambian.

En el Ciclo VI la primera célula y el principio de la segunda, así como también la tercera y el principio de la cuarta del RP pasan al RCl. La primera célula y principio de la segunda, así como el final de la tercera y el principio de la cuarta del RCl pasan al RP.

En el Ciclo VII la primera célula, principio de la segunda, y la tercera y cuarta completas del RP pasan al RCl. La primera, segunda, principio de la tercera y, también, la cuarta y principio de la quinta células del RCl pasan al RP.

Finalmente en el Ciclo VIII ya se completa la inversión rítmica entre ambas voces.

Tabla 6. Inversiones entre las células rítmicas de ambas voces

(Fuente: elaboración propia)

INVERSIONES ENTRE LAS CELULAS RITMICAS DE AMBAS VOCES ¹¹⁸	
Ciclo I: RCl: 1 2 3 4 5 RP: 1 2 3 4	Ciclo II: RCl: 1 2 3 4 5 RP: 1 2 3 4
Ciclo III: RCl: 1 2 3 4 5 RP: 1 2 3 4	Ciclo IV: RCl: 1 2 3 4 5 RP: 1 2 3 4
Ciclo V: RCl: 1 2-2 3 4 5 RP: 1 2-2 3 4	Ciclo VI: RCl: 1 2-2 3 4-4 RP: 1 2-2 3-3 4
Ciclo VII: RCl: 1 2-2 3 4 RP: 1 2 3-3 4 5-5	Ciclo VIII: RCl: 1 2 3 4 RP: 1 2 3 4
Ciclo IX: RCl: 1 2 3 4 5 RP: 1 2 3 4	

5.4. Evolución interválica y relaciones armónicas de consonancia y disonancia de la Fórmula

A continuación de los intercambios rítmicos que se producen con la sucesión de los ciclos veremos la evolución interválica y las relaciones armónicas que se van produciendo. Después de analizar los elementos básicos que conforman las células de la Fórmula vamos a deducir la evolución de las principales relaciones interválicas que se van produciendo a través de los diferentes ciclos de la misma. A continuación describiré la evolución de los intervalos en cada una de las células:

¹¹⁸Para una mejor comprensión de la evolución de los intercambios entre células rítmicas de las voces es recomendable consultar el análisis sobre la partitura que se aporta en pdf en el Anexo II.

Der kleine Harlekin

La primera célula está formada por dos 3ªm descendentes (3ªm y 10ªm), una 3ªM ascendente y una 7ªM descendente.

La segunda célula está formada por cinco 5ªJ descendentes y ascendentes alternándose y una 3ªM ascendente.

La tercera célula está formada por una 7ªm descendente, 3ªM descendente, y tres 4ªA (11ªA) ascendentes y descendentes alternándose.

La cuarta célula está formada por una 6ªM (20ªM), una 3ªm (10ªm) descendente, una 5ªJ descendente y una 7ªm (14ªm) ascendente.

La quinta célula está formada por una 7ªm (14ªm) ascendente, una 5ªJ ascendente y una 4ªD ascendente.

A lo largo de la Fórmula Stockhausen utiliza intercambios de notas entre los registros agudo, medio y grave con intervalos amplios que exceden la octava, o incluso dos octavas. La primera célula tiene un sentido interválico claramente descendente, y la quinta ascendente, mientras que la segunda, tercera y cuarta ascienden y descienden alternándose.

Al igual que en *In freundschaft* donde Stockhausen usa claramente el intervalo de 2ªm descendente como referente interválico, en *Der kleine Harlekin* utiliza variadamente los intervalos de 3ªM y m, y los de 7ªM y m, así como una alternancia de 5ªJ descendentes y ascendentes en la segunda célula, técnica interválica que también usaba en *In freundschaft*. Como puede verse la técnica compositiva usada en ambas obras, cercanas en el tiempo, es similar aunque con diferencias que veremos más tarde y que dan personalidad propia a cada una de ellas.

La mayoría de notas del Ciclo I se corresponden rítmicamente con otras de los demás ciclos pero variando su altura, que en algunos casos sigue un patrón más o menos general, siempre que coincidan ambas voces, siendo el Ritmo del clarinete o bien el Ritmo de los Pies. A medida que va avanzando el intercambio de células rítmicas entre ambas voces la relación del transporte de unos ciclos a otros se va difuminando e implica a mayor variedad de intervalos, lo cual hace menos perceptible una melodía de la otra:

Ciclos I-II (ambos RCI): La voz del clarinete en el Ciclo II está transportada en una relación de 2ªM y m ascendentes

Ciclos I-III: La voz del clarinete en el Ciclo III está transportada en una relación de 4ª J y D ascendentes

Ciclos I-IV: La voz del clarinete en el Ciclo IV está transportada en una relación de 6ª M y m, 7ª m, 4ª J y 2ª m ascendentes

Ciclos I-V: La voz del clarinete en el Ciclo V está transportada en una gran variedad de intervallos

Ciclos VI-VII: La voz del clarinete en el Ciclo VII está transportada respecto al Ciclo VI en una relación de 2ª M y m ascendentes

Ciclos VI-VIII (ambos RP): La voz del clarinete en el Ciclo VII está transportada respecto al Ciclo VI en una relación de 2ª m, 3ª M y m ascendentes, aparte de otros intervallos

Ciclos IX (ambos RCI): Las alturas corresponden todas a las del Ciclo VIII; sin embargo, los ritmos corresponden a los del Ciclo I (en algunos casos hay notas aumentadas en una proporción de 1 a 2, o de 1 a 3).

Todas las veces que en el Ciclo I aparezca una determinada nota, en cualquiera de los demás ciclos se corresponderá siempre con otra misma nota, véase el siguiente ejemplo:

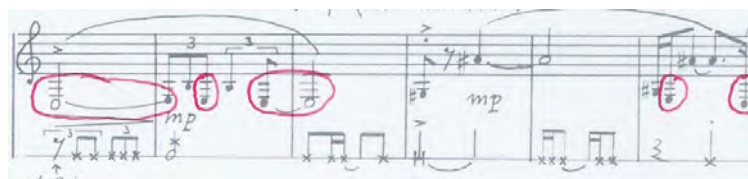


Ilustración 31: Fragmento del Ciclo I de Der kleine Harlekin

(Stockhausen: 1978, 1)



Ilustración 32: Fragmento del Ciclo IV de Der kleine Harlekin

(Stockhausen, 1978, 3)

5.5. Tabla de series dodecafónicas

Después de ver todas las relaciones armónicas que se van produciendo al evolucionar la Fórmula en cada ciclo vamos a ver el uso que se hace de las series dodecafónicas. En cuanto a las series dodecafónicas utilizadas por Stockhausen hay que decir que lo hace de forma libre, en ocasiones omite una o dos notas de la serie y, además, hay que resaltar que cada vez que aparece una nota nueva de la serie en un Ciclo determinado de la Fórmula, a lo largo del resto del Ciclo la vuelve a utilizar tantas veces como considera necesario. Ésta es la típica forma de Stockhausen de concebir la serie dodecafónica y así la utiliza en sus obras seriales.

Tabla 7. Series dodecafónicas de Der kleine Harlekin

(Fuente: elaboración propia)

CICLOS	SERIES DODECAFÓNICAS												NOTAS QUE FALTAN
Y FRASES													
CICLO I	Lab	Fa	Re	Fa#	Sol	Si	Mi	Sol#	La#	Do#	Re#	Do	
Arpegios Pent 1 y 2 Pág 1	Mi	Sol#	Si	Re#	Sol	Sib	Re	Fa#	La	Do#	Fa	Do	
CICLO II	Sol#	Mi	Sol	Fa	La	Do#	Fa#	La#	Do	Re	Si	Re#	
CICLO III	Sol#	Fa#	Fa	La	La#	Mi	Si	Do#	Re	Sol	Re#		Do
CICLO IV	Sol#	Fa#	Sol	La	Do#	Re	Mi	Re#	La#	Si			Fa y Do
CICLO V	Lab	Sol	La	Sib	Mib	Fa	Mi	Si	Fa#	Do			Do# y Re
Cadenza: Frase 1	Do	Mib	Re	Sib	Si	Sol#	Fa#	Mi	Fa	La	Do#	Sol	
Frase 2	Do	Si	Sol	Lab	Fa	Mib	Reb	Re	Fa#	Sib	Mi		La
Frase 3	Sib	Do	La	Fa	Fa #	Re	Si	Mib	Sol	Reb	Mi	Sol#	
Frase 4	Lab	Do	Sol	Mib	Mi	Reb	Si	La	Sib	Re	Fa #	Fa	
Frase 5	La	Do	Sol#	Mi	Fa	Re	Sib	Si	Mib	Sol	Reb		Fa#
Frase 6	Reb	Do	Sol#	La	Fa#	Mi	Re	Mib	Sol	Si	Fa	La#	
Frase 7	Si	Do	La#	Fa#	Sol	Mi	Re	Do#	Fa	La	Mib	Sol#	
Frase 8	Do	Fa	Mi	Reb	Sib	Lab	Fa#	Sol	Si	Re#	La		Re
Frase 9	Do	Sol	Fa#	Re	Mib	Sib	Lab	La	Do#	Fa	Si	Mi	
Frase 10	Do	Lab	Sol	Mib	Mi	Do#	Si	La	Sib	Re	Fa#		Fa
CICLO VI	Fa	Fa#	Sol#	La	Si	Do	Do#	Re	Sol	Sib	Mi		Re#
CICLO VII	Lab	Sol	Re	Mi	Do	Sib	La	Do#	Fa#	Si	Fa		Mib
CICLO VIII	Lab	Sol	Mib	Mi	Re	Sib	Si	Do#	La	Fa#	Fa	Do	
CICLO IX	Lab	Sol	Mib	Mi	Do#	Si	La	Sib	Re	Fa#	Do		Fa

5.6. Irregularidades introducidas en las frases

Hasta este punto se han analizado todos los aspectos y elementos que forman la Fórmula de *Der kleine Harlekin* pero ahora conviene prestar atención a lo que el autor denominaba: «irregularidades». Éstas son pequeñas diferencias que introducía dentro de algunos ciclos para que se interrumpiera la monotonía de la sucesión de los mismos.

La primera célula a partir del Ciclo II ya empieza a invertir los ritmos y a partir del Ciclo III, Stockhausen juega con el ritmo cambiando algunos sonidos por silencios en múltiples combinaciones, cambiando cuatro semicorcheas por un seisillo de semicorcheas (Ciclo V), o añadiendo en el Ciclo VI una *anacrusa* de un grupeto de diez fusas.

La nota larga de la célula 5 (RCI) la va cambiando en cada ciclo. En el Ciclo II sustituye el RP por una pose corporal en movimiento y le añade un vibrato controlado con ritmo decreciente, para terminar con una pequeña *codetta* de ciclo que será la única vez que la usa en la obra. En el Ciclo III la sustituye por una alternancia de las notas La#5-La2 (disonancia distanciada en tres octavas y una 2ªm) con ritmo decreciente también. En el Ciclo IV le coloca un tremolo Si5-Sol#5 en picado. En el Ciclo V le añade otra pose corporal en movimiento. En el Ciclo VI le añade un *vibrato* estable. En el Ciclo VII la sustituye por dos grupetos de once y doce fusas. En el Ciclo VIII la sustituye por una serie de semicorcheas alternando el La5 con otras notas que avanzan en sentido ascendente. En el Ciclo IX empieza la nota a contratiempo y le añade un *vibrato* estable.

En el Ciclo II, los tres últimos tiempos de la célula 3 (RCI) los reduce a dos cambiando el ritmo a tresillos de corchea y, la primera corchea en anacrusa de la célula 4, la cambia por un grupo de ocho fusas.

En el Ciclo III, el ritmo negra-corchea de tresillo de la célula 2 lo cambia por corchea-negra de tresillo y lo aumenta con un efecto lupa a lo largo de siete compases, añadiéndole una pose corporal en movimiento.

En el Ciclo IV, los últimos tres tiempos de la célula 3 (RCI) los reduce a dos tiempos, añade un compás de silencio entre las células 3 y 4 y, la anacrusa de la célula 4, la convierte en negra al principio de compás separada del resto de la célula por un silencio de negra. A la primera nota larga de la célula 4 le añade un pequeño *glissando* descendente-ascendente.

En el Ciclo V, las dos primeras notas de la célula 5 las aísla seguidas de tres patadas de pies, repitiéndolo tres veces (la última ligeramente diferente) antes de empezar la larga *Cadenza*, después de la cual vuelve a repetirlo tres veces más para concluir la célula.

En el Ciclo VI, le añade un *vibrato* constante al Do5 largo de la célula 2, y otro al segundo Fa5 de la célula 3.

En el Ciclo VII, a la última nota de la célula 3 del RP (que se encuentra intercambiada en la voz del clarinete) le coloca un calderón largo con la anotación “respiración circular” y un trino con indicaciones de cambios de postura corporal, uso de todo el espacio del escenario y fuera de él, y otras indicaciones.

En el Ciclo VIII, el ritmo del último tiempo de la célula 2 (RP intercambiado que se encuentra en la voz del clarinete) lo sustituye por un quintillo de semicorcheas.

En el Ciclo IX en la voz del clarinete las alturas corresponden a las del Ciclo VIII, mientras que los ritmos corresponden a los del Ciclo I (en algunos casos de notas aumentando en una proporción de 1 a 2, o de 1 a 3). El Ritmo de los pies se sustituye por otro más sencillo en el que cada patada se corresponde con el principio de una nota de la voz del clarinete. Al Fa#5 largo de la célula 4 le añade un *glissando* descendente-ascendente. Al final de la célula 4 del RP añade un ritmo que no tiene acompañamiento en la voz del clarinete, para terminar con una última nota junto con un gesto de despedida al público.

5.7. Cadenza

Una vez analizada la estructura formal y la conformación de la Fórmula de la obra es el momento de ahondar en la *Cadenza* de *Der kleine Harlekin* la cual es una larga sección de la obra que abarca desde el pentagrama tercero de la página 4 hasta el pentagrama séptimo de la página 5. Cada una de sus diez frases están, asimismo, formadas por otros diez grupos de notas con diferente número de ellas en cada uno desde el uno al diez. En cada grupo de notas la primera de ellas lleva un tenuto teniéndose que destacar y dar más importancia que a las demás. La interpretación ha de ser muy variada de unas frases a otras cambiando la dinámica de unas a otras, pero también en otros aspectos. Por ejemplo, la última nota de cada frase tiene diferencias, la primera y segunda frases acaban en calderón con vibrato, la tercera y cuarta frases

Der kleine Harlekin

acaban en calderón con trino al semitono inferior, la sexta frase acaba en calderón con *flutterzunge*, la octava frase acaba en calderón con trino a la nota inferior y, la novena y décima frases acaban sin calderón sólo con la última nota destacada con un tenuto. Cada calderón ha de tener duraciones diferentes y también las pausas que hay después de cada uno de ellos.

En la partitura hay muchas anotaciones de Stockhausen sobre cómo ha de interpretarse la *Cadenza*:

“Apasionado

Hacia el público

Tocar el Do más suave que las otras notas si no está al principio del compás

La primera nota de cada compás, más larga y acentuada

Tocar cada uno de los diez siguientes pentagramas como si fuesen las frases de un orador. En cada pausa dar un paso rápido en la dirección de una persona diferente del público. Tocar para ella la siguiente frase y variar la duración de las frases.

Mover el clarinete en largas y calmadas espirales arriba, abajo, izquierda y derecha. Con el cuerpo relajado y tranquilo.

Marcar claros los finales y nuevos principios de los pentagramas, como si fueran frases con signos de exclamación los finales y empezar las frases enfáticamente como un orador.

Lentamente girar en círculo hacia la izquierda, con pequeños pasos tropezando, ojos cerrados, mantener la cabeza y el clarinete tan altos como sea posible.

De espaldas al público

(En el *flutterzunge*) Abrir los ojos de repente”¹¹⁹

¹¹⁹Karlheinz Stockhausen, *Der kleine Harlekin*, Kürten: Stockhausen-Verlag, 1978, pp. 4 y 5, Traducción del inglés Santiago Martínez Abad

“Fiery

Towards the public

The C should be softer than the other pitches if it does not occur at the beginning of a measure

The first note of each measure is slightly emphasized and somewhat longer

Perform each of the following 10 lines like a rhetorical sentence of a speaker. In each pause, step quickly in the direction of a different person, and play the subsequent line for him. Vary the lengths of the pauses.

Move the clarinet in large, calm loops upward, downward, to the left, and to the right, body relaxed, calm;

6. ELEMENTOS CONSTITUTIVOS ESTILISTICOS DE LA OBRA

Una vez acabado el estudio de la *Cadenza* vamos a pasar a los elementos estilísticos que constituyen la obra. Entre los elementos rítmicos cabe destacar la simbiosis que se produce al principio de la Introducción y, en la Primera y Segunda secciones al fundirse el ritmo del clarinete con el ritmo que produce el intérprete al golpear con los pies en el suelo como si se tratara de un duo, teniendo que destacar ambas líneas rítmico-melódicas en un nivel de dinámica similar, ya que las anotaciones de este tipo que aparecen en la partitura afectan a ambas. En la Introducción, además, encontramos grupos de doce, once o nueve notas que conforman los arpeggios tan característicos, y solamente volverán a aparecer de nuevo estos grupetos en la última *Marschtanz*.

En cuanto a los elementos armónicos, los arpeggios rápidos de la Introducción están formados por las doce notas cromáticas con la particularidad de que las número doce, el Do6 y el Mi2, son la primera nota del arpeggio siguiente; por eso para que sean grupos simétricos de notas añade además del Sol#2 el Lab5, situados cada uno de ellos casi en los extremos de los arpeggios para atenuar todo lo posible el efecto de su repetición y a una distancia interválica de tres octavas.

Entre los elementos de dinámica, ha de tenerse en cuenta cuando aparecen dinámicas como *mp*, *p* o *pp* que en ellas se incluyen fragmentos melódicos tanto en el registro agudo como en el grave, de modo que en los agudos ha de haber una especial atención para que la dinámica en realidad no sea otra superior. Esto ha de tenerse en cuenta también en otras variables de la música de Stockhausen como la duración de las notas, sus acentuaciones, duración y progresividad de los *ritardandi* o *Breit*, es decir, ha de cuidarse mucho la exactitud de las especificaciones del compositor. Otro aspecto de las dinámicas que ha de ser observado con sumo cuidado por el intérprete es que afectan a ambas líneas melódicas por igual, tanto a la del clarinete como al ritmo percusivo de los pies. Las dinámicas son usadas con una amplia diferenciación, abarcando desde el *ppp* hasta el *fff* con todas las gradaciones intermedias teniendo siempre que diferenciar bien entre unas y otras.

Clearly mark the ends and subsequent beginnings of the lines like sentences, with punctuation marks such as ? or ! at the ends of sentences, and rhetorically begin sentences, as a speaker would.

Very slowly turn around once in a circle to the left (as seen by the public) with small tripping steps, eyes closed, holding head and clarinet up as high as possible.

With back to the public

Open eyes suddenly”

La simbiosis rítmica entre la voz del clarinete y el contrapunto rítmico de los pies pasa por diversos estadios a lo largo de la obra. En los cuatro primeros compases de la Introducción, la Primera y Segunda secciones tenemos una combinación en la que el contrapunto rítmico de los pies, además de las patadas con la planta y con el tacón, realiza en ocasiones con el pie libre un círculo en el aire o a ras de suelo que, si bien casi no puede escucharse, sí tiene un claro efecto visual; en los arpeggios de la Introducción y la *Cadenza* desaparece el contrapunto rítmico de los pies y sólo escuchamos la voz del clarinete, si bien tenemos una gran cantidad de elementos visuales; y en la *Coda* final, última página, en el ritmo de los pies desaparecen los círculos con el pie libre, escuchándose sólo las patadas y tacones de los pies.

En cuanto a los elementos de agógica encontramos que los tempi más rápidos los encontramos en las *Marschtanz*, negra=112, principio de la Introducción y 2º pentagrama de la página 7, coincidiendo en ambos casos con los fragmentos técnicamente más exigentes de la obra. La excepción es la continuación de la *Marschtanz* del principio de la página 6 que recupera el *tempo* algo más tranquilo, negra=90. A lo largo de la Primera sección el tempo se encuentra a negra=100, disminuyendo progresivamente a 94, luego a 80 y finalmente a 60 preparando la *Cadenza*. A lo largo de la Segunda sección encontramos las dos *Marschtanz* a 90 y 112 anteriormente indicadas y, para concluir, la *Coda* con material musical de *Harlekin* la encontramos también a un tempo que no tiene nada que ver con los anteriores de la obra –se trata del material que se usa también en *Harlekin*-, negra=170, creando un final vertiginoso. Un elemento de tempo usado a lo largo de toda la partitura como ya se ha explicado es el *Breit*. Podríamos tomar como referencia de tempo el reducirlo a la mitad.

Stockhausen utiliza el legato, igual que todos los demás elementos de la interpretación, con una total exigencia de dominio, exactitud y precisión, incluso en el registro agudo. En los arpeggios de la Introducción vemos que tenemos series de notas que abarcan desde la nota más grave hasta la más aguda del registro del instrumento, aunque sea difícil mantener el legato en la nota más aguda. En otras ocasiones no duda en combinar notas de diferentes registros como por ejemplo en el quinto compás del tercer pentagrama de la segunda página, el penúltimo compás de la página cinco o el segundo compás del tercer pentagrama de la sexta página. De especial dificultad es

también el *legato* entre el último compás del segundo pentagrama y quinto compás del tercer pentagrama de la página tres. Hay que señalar que, además de la dificultad de los *legato* citados, Stockhausen no duda en señalar como dinámica un *mp* o *p* si es conveniente, con lo cual se acrecenta la dificultad de la interpretación.

Es muy interesante el uso tan amplio y específico que Stockhausen hace de las acentuaciones y duraciones de las notas; siempre diferencia con gran precisión su intención bien con notas sin nada especificado, con un punto, con acento (en una nota incluida en una ligadura o bien suelta), con punto y acento, con *tenuto*, y a cada una de ellas hay que darle su carácter adecuado.

En cuanto a la afinación hay que tener en cuenta que, debido a la profusión del uso de notas agudas, es de suma importancia la elección de la digitación adecuada para cada nota teniendo en cuenta la afinación, la dinámica en ocasiones en *p* o *pp*, los *legato* y acentos; todas estas variables hacen que la elección de la digitación sea muy delicada e importante para la buena consecución de determinados pasajes.

A nivel de los elementos expresivos, hay que destacar entre los anteriormente citados *Breit* donde la amplitud y ralentización tiene que abarcar no sólo la voz del clarinete sino también el contrapunto rítmico e incluso la gestualidad mímica. Por otra parte, cabe mencionar cómo utiliza el *tenuto* para destacar en la *Cadenza* la primera nota de cada grupo convirtiéndola en la más importante de ellas.

En cuanto a las particularidades de la notación hay que decir que Stockhausen es un compositor que establece con mucha precisión sus intenciones en la partitura, de modo que sus anotaciones han de tenerse en cuenta durante la interpretación lo más fielmente posible a todos los niveles de dinámicas, ritmos, *tempi*, articulaciones, acentuaciones o duraciones que encontramos, que podemos ver escritas con punto, con *tenuto*, con acento o sin nada especificado; todas ellas deben tener su personalidad y duración propia y característica. Y, por otra parte, también hay que mantener presente siempre la precisión con las dinámicas que en ocasiones durante largos pasajes se mantienen en un *mp*, *p* o *ff*, y ello hay que hacerlo independientemente del registro de las notas usadas.

Esto no es óbice, por supuesto, para que el clarinetista deba crear su propia versión de la obra, y habrá de notarse fundamentalmente en aspectos como la coreografía, la elección y puesta en práctica de los movimientos que, sin embargo,

Der kleine Harlekin

vienen en gran medida especificados por el compositor, y la expresión facial para comunicarse con el público.

En la partitura de *Harlekin* Stockhausen¹²⁰ aconseja que “las notas de adorno no deberían ser interpretadas nunca como un estudio o mecánicamente, sino melódicamente y con fluidez, cantando, con un suave *rubato* (¡no demasiado rápidas!)”.

Asimismo:

“Se aconseja la respiración circular para todos los pasajes sin pausas para respirar, aunque también se puede hacer una respiración normal. (...) La respiración nunca debe ser apresurada, o sonar como si el intérprete necesitara aire, sino perfectamente controlada y variada en amplitudes. Las pausas para respirar deberían ser completamente conscientes, nunca parecer accidentales; claramente articulada la última nota antes de la pausa, estático en una pose durante la pausa y, después, continuar tocando igual de claramente”.¹²¹

7. ELEMENTOS ESCENICOS DE LA OBRA

Habiendo establecido los elementos estilísticos pasamos a considerar los escénicos. En la partitura el compositor especifica que las instrucciones de interpretación e iluminación de esta obra son las mismas que las de su hermana mayor *Harlekin*. Estas instrucciones son las siguientes:

“A la entrada del público en la sala la iluminación general debe ser la mínima para poder leer el programa de mano. El escenario debe estar a oscuras. En el suelo del escenario debe verse una luz en forma de elipse hacia el borde del escenario colocándose los focos en el techo y/o ambos lados del escenario.”

(Incluye especificaciones tales como que cada foco ha de ser de 1000w, uno para el techo y dos a cada lado, y que la elipse de luz debería ser de 7x3.5m para un escenario de dimensiones de 14x9m.)

¹²⁰Karlheinz Stockhausen, *Harlekin*, Kürten: Stockhausen-Verlag, 1978, p. VII. Traducción del inglés de Santiago Martínez Abad

“The fast figures should never be played etude-like or mechanically, but should be melodic and supple, singing, with slight rubati (not too fast!).”

¹²¹Karlheinz Stockhausen, *Harlekin*, Kürten: Stockhausen-Verlag, 1978, p. VII. Traducción del inglés de Santiago Martínez Abad

“For all passages without breathing pauses, circular breathing is recommended, however normal breathing is also possible. ... Breathing must be hasty, or sound as if the player needs air, but should be perfectly controlled and varied in length. Breathing pauses should be completely conscious, thus should never seem accidental; clearly articulate the last note before a pause, freeze in a pose during the pause, and then continue playing just as clearly.”

“En el centro detrás del público debe haber un cañón de luz a unos 1.70m de altura cuyo diámetro de luz pueda ser ajustable. A la entrada del público debe estar en su posición mínima de diámetro y enfocada hacia el techo sobre el centro del escenario. Al empezar la obra las luces generales de la sala deben estar apagadas. El diámetro del cañón de luz va agrandándose a la entrada de Arlequín y le sigue a lo largo de todo el escenario.”

“Durante el aplauso final, el cañón sigue cada reverencia de *Harlekin* – del centro del escenario y atrás a donde se para y desaparece por detrás del escenario. Sólo cuando los aplausos hayan acabado, el círculo de luz disminuirá lentamente, entonces subirá tranquilamente por el fondo del escenario hasta que llegue al centro y, entonces, se moverá arriba al mismo lugar del principio. Allí se irá apagando lentamente. Durante este movimiento, la luz de la sala se ilumina gradualmente hasta el punto en que estaba cuando el público entró.”

“No debe encenderse ninguna otra luz hasta que el público haya abandonado la sala.”

“Hacen falta muchos ensayos para poder mantener a Harlekin exactamente en el círculo de luz y sincronizar todos los movimientos del cañón con la música y los movimientos de danza: durante las pausas y poses no debe haber movimiento de la luz; en cambios repentinos de posición deben estar completamente sincronizados con los movimientos rápidos de la luz; en carreras rápidas el borde de la luz puede estar un poco por delante pero la figura entera debe mantenerse siempre en el círculo de luz; en pasajes donde no hay movimientos especiales la luz ha de mantenerse sin movimiento. Antes de cada interpretación, es necesario un ensayo especial con iluminación de aproximadamente 3 horas.”¹²²

¹²²Karlheinz Stockhausen, *Harlekin* ...Op. Cit., pp. VII y VIII. Traducción del inglés de Santiago Martínez Abad

“As the public enters, the hall is lighted just enough so that one can barely read the program. The stage is dark. On the floor of the stage one sees only an ellipse of light, the outer edge of which exactly coincides with the front edge of the stage.”

“Exactly in the centre, behind the audience, stands a follower spotlight (about 1.70 m. high, on a stand), whose circle of light can be easily adjusted (size of diameter). ... When the public enters, the spotlight should be positioned so that it projects the smallest possible circle on the ceiling directly above the centre of the stage. At the beginning of the piece, the lights in the hall are turned off. ... Then the circle grows slowly larger until it reaches the size with which one can follow the subsequently-appearing Harlequin throughout the entire piece.”

“During the applause at the end, the spotlight follows every bow of Harlequin -to the middle of the stage and back to the plac where he stops or disappears backstage right. Only when the applause has completely stopped, does the circle of light slowly become smaller, then moves calmly along the back of the stage

Der kleine Harlekin

La iluminación tiene una gran importancia en determinados momentos de la pieza en los cuales el técnico que la maneja debe actuar coordinadamente con el intérprete para ayudarle a conseguir transmitir determinadas sensaciones al público, especialmente en momentos como la *Cadenza* o el largo trino donde en algunos momentos Arlequín sale fuera de la visión del público y el cañón de luz debe ir enfocando hacia todas partes como si buscara dónde se ha metido, cada parte del escenario, las paredes, fuera del escenario y, finalmente, incluso hacia el techo para darle un toque humorístico.

En cuanto a la coreografía y la mímica, un aspecto básico a tener en cuenta en la interpretación de la obra y, en general, de toda la música del autor es la expresión facial y, asimismo, la comunicación visual que el clarinetista debe establecer con el público. Como fundamento de trabajo ha de mantenerse presente que estos aspectos siempre han de considerarse tan importantes como las dificultades técnicas de la obra por grandes que éstas puedan ser.

Quisiera hacer una breve reseña en cuanto a los movimientos¹²³ usados en el contrapunto rítmico que realizan los pies y en general. Ellos pueden ser en ocasiones una patada en el suelo con la planta de los pies, la mayoría de las veces y, en otras, se realiza con el talón manteniendo la punta en alto. Un movimiento asociado en numerosas ocasiones a la patada es el de realizar un círculo con la pierna que queda libre después de dar la patada, bien a ras de suelo como en el aire, según la preferencia del clarinetista. En ocasiones ha de realizarse una elevación de la pierna izquierda como anacrusa lenta de la siguiente patada, en otras han de darse pasos sobre la punta de los pies y, en otras, saltos elevando las rodillas.

En algunos pasajes se pide una postura con el pecho y estómago hundidos y con la espalda encorvada, en otros se pide levantar los hombros al máximo quedándose la

until it reaches the middle, and there, moves straight upwards to the same spot where it was at the beginning. There it fads slowly out. During this movement, the light in the hall is gradually brightened to the point at which it was when the public entered.”

“No other lights should be turned on until the entire public has left the hall.”

“It requires many rehearsals in order to be able to keep Harlequin exactly in the circle of light, and to synchronize all movements of the spotlight with the music and dance movements: during pauses and poses, no movement of the light; at sudden changes of position, completely synchronous, sudden movement of the light; during fast running, the edge of the circle is a bit ahead -but the entire figure must always be kept in the circle; at passages where there is no special movement, the spotlight is still without the slightest shaking ... Before each performance, a special rehearsal with lighting of about 3 hours is necessary.”

¹²³Consultar las fotos de la portada y contraportada de la partitura de *Der kleine Harlekin* en el Anexo II.

cabeza hundida entre ellos. En la Introducción se piden en el pasaje de los arpeggios una serie de movimientos combinados anteriormente descritos mientras se toca como flexionar las rodillas subiendo y bajando, movimientos atrás y al lado izquierdo con la pierna izquierda, subir y bajar la cabeza e instrumento y, abrir y cerrar los ojos, todo ello coordinadamente al tiempo que se realizan todos los elementos y variables musicales. En la *Cadenza* a cada frase ha de darsele un carácter diferente, una expresión distinta tocando en una dirección o hacia una persona del público diferente, cambiando las poses, lugares de colocación en el escenario y pudiendo hacer espirales en el aire con el instrumento.

En cuanto a la espacialidad del escenario, ha de tenerse presente que las anotaciones del autor en la partitura se refieren siempre desde el punto de vista del público; es decir, cuando se especifica que el intérprete entra al escenario al inicio por la derecha y sale de él al final por el mismo lugar se entiende siempre que es la derecha del escenario tal y como lo ve el público. Además, algún aspecto como por ejemplo el de la coreografía deberá adaptarse en ocasiones según las condiciones del escenario, pudiendo tener éste unas dimensiones de 6x4m aproximadamente si es un escenario pequeño y proporcionalmente mayor en caso de dimensiones más grandes.

A lo largo de la obra se utiliza el espacio escénico entero realizando poses en diferentes lugares, carreras, por el borde, fondo y centro del escenario. Es conveniente que el fondo del escenario tenga varios biombos entrelazados por donde el intérprete pueda entrar, salir y esconderse; en la *Cadenza*, por ejemplo, el intérprete puede salir del escenario por detrás o, incluso, bajar con el público.

En cuanto al vestuario se especifica también en la partitura¹²⁴ que ha de reservarse el típico traje de arlequín para la interpretación de *Harlekin*, y para *Der kleine Harlekin* es aconsejable buscar un diseño que sea diferente pero que nos recuerde al personaje con lo cual la libertad para los diseñadores puede ser realmente amplia, imaginativa e interesante.

¹²⁴Karlheinz Stockhausen, *Der kleine Harlekin*, Kürten: Stockhausen-Verlag, 1978, p. 1
Consultar los vestuarios propuestos en la portada y contraportada de la partitura y en las interpretaciones facilitadas en vídeo.

8. FUNCIONES DE LOS ELEMENTOS Y VALORES ESTETICOS DE LA OBRA

Y habiendo estudiado los elementos estilísticos y escénicos es conveniente concluir con los estéticos. Esta obra de Karlheinz Stockhausen, de unos diez minutos de duración aproximadamente, es considerada como una de las grandes piezas del repertorio clarinetístico solista por la belleza de su música, por la utilización de otros aspectos interpretativos como el contrapunto rítmico, la coreografía, la mímica, la importancia de la comunicación expresiva del clarinetista-mimo con el público mediante su rostro y, también, porque esta obra por todo lo dicho anteriormente, según palabras del propio autor, “podría inspirar un nuevo tipo de músico más versátil para el futuro”.

En esta obra Stockhausen, como en tantas otras, introduce elementos nuevos hasta el momento en su corpus compositivo, en muchas ocasiones extramusicales, formando un todo, un espectáculo total según la idea wagneriana del término; cada detalle está pensado y tiene su importancia, desde la luz tenue para la entrada del público en la sala, el cañón de luz que centraliza la completa atención del público en el intérprete que se convierte en único protagonista del momento, hasta la utilización escénica y extraescénica del espacio por parte de Arlequín, o el uso de la mímica y expresividad facial para transmitir verdaderamente aquello que el intérprete está tocando, de modo que se produce una fusión indispensable entre música y expresión que ha de conseguir transmitir al público aquello que el personaje de Arlequín quiere contar. Es realmente una historia que se cuenta sin palabras y que el oyente escucha, ve, entiende y siente.

Der kleine Harlekin, así como *Harlekin*, son dos obras que se enmarcan dentro de lo que se puede llamar el teatro musical de Stockhausen, aunque con la particularidad de que no se utiliza la palabra en él. Todos los elementos musicales y extramusicales son tenidos en cuenta por el compositor para cumplir una función última que es la comunicación de una obra de arte en su más amplio concepto. Para ello, sin duda, la música es el elemento conductor principal alrededor del cual todos los demás gravitan e influyen en el resultado final.

9. ACERCAMIENTO ORIENTATIVO A LA PARTITURA Y VISION PERSONAL DE DER KLEINE HARLEKIN

Después del análisis de la obra en cada aspecto resulta conveniente, al igual que hicimos con *In freundschaft*, hacer un acercamiento orientativo y dar una visión personal de la partitura. Para abordar obras como ésta recomendamos centrarse en pequeños fragmentos a *tempi* lentos hasta conseguir la máxima perfección en todos los detalles en cuanto a articulaciones, columna de aire, dinámicas, afinaciones de notas, cambios de *tempo*, etc. Cuando se consiga estar satisfecho con un fragmento se puede empezar a subir la velocidad hasta llegar a la que marque la partitura y, cuando ya se consiga, entonces, volver a bajarla otra vez para empezar desde el mismo *tempo* pero esta vez de memoria y se verá cómo el gran trabajo que antes se ha realizado ya está interiorizado y el hecho de la memorización no es un salto tan insuperable como antes.

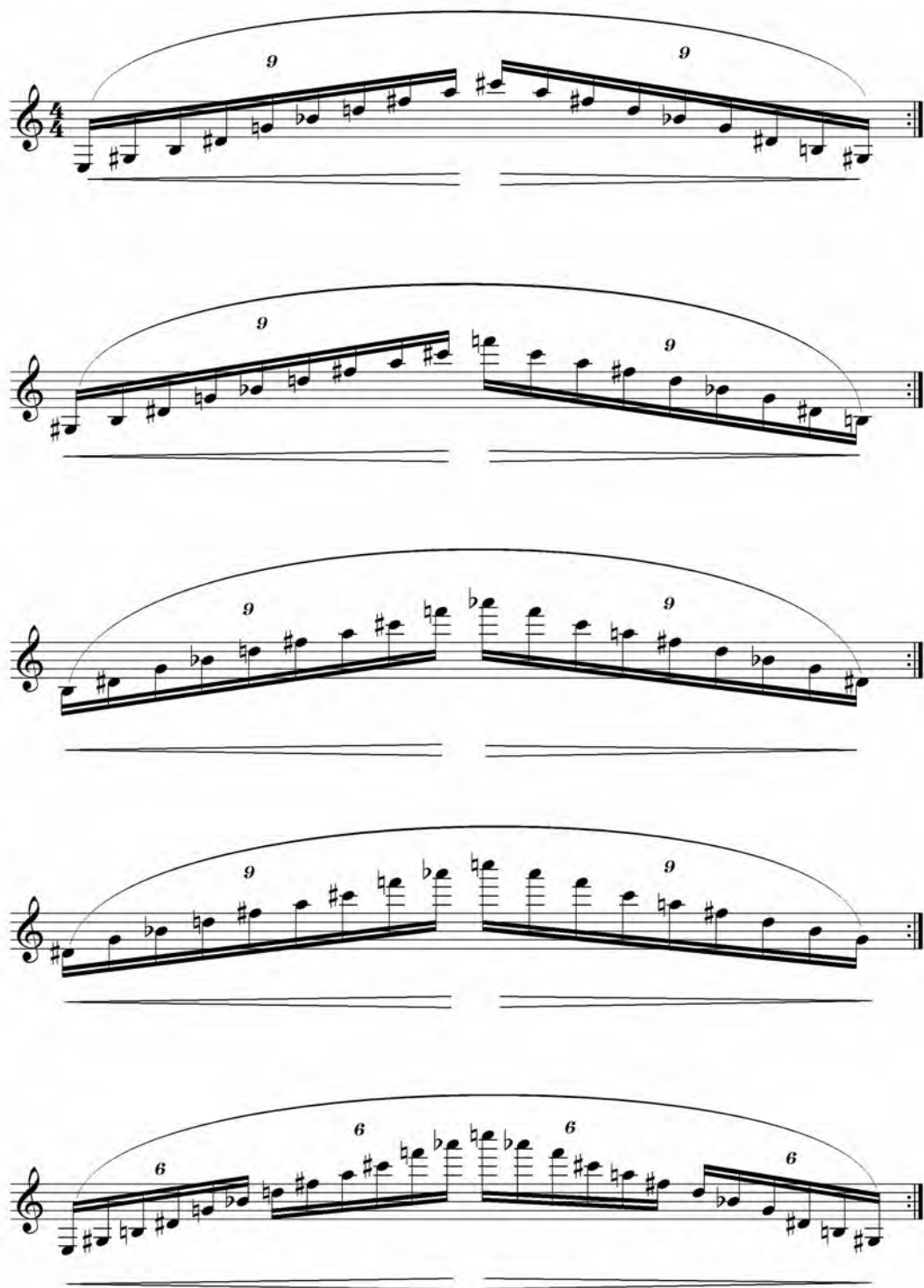


Ilustración 33. Ejercicios propuestos para el estudio de los arpeggios de la Introducción de Der kleine Harlekin

(Fuente: elaboración propia)

Nos gustaría añadir otras formas de trabajo que se pueden utilizar en la preparación de esta pieza. Una de ellas es el trabajo sin el clarinete, en un principio para aprender el ritmo bailado y, también, para cuidar la postura corporal en cada fase de la obra; posteriormente se procede a combinar la interpretación instrumental con los movimientos corporales y/o coreográficos. Otra forma de trabajo es la división en fases intermedias de algún fragmento que en sí pueda ser de difícil ejecución. Por ejemplo, en cada frase de la *Cadenza* para estudiar su memorización es conveniente hacerlo en grupos de dos o tres compases y, luego, ir uniendo esos grupos de compases hasta llegar a tocar la frase entera. Los arpeggios de la Introducción son de una gran dificultad tanto por la altura de las notas en el agudo como por la gran cantidad de acciones corporales que hay que coordinar con la melodía y se pueden estudiar como planteamos en la *Ilustración 33* dividiendo cada arpeggio en grupos de nueve notas y pasar de un ejercicio a otro para al final tocar el pasaje entero como viene en la partitura. Por ello, es esencial estudiar este pasaje en diferentes fases, perfeccionando en cada una de ellas un aspecto antes de pasar al siguiente. Se puede empezar trabajando las notas de la melodía y, seguidamente, añadirle las dinámicas. Creemos más fácil comenzar haciendo un *crescendo* en el arpeggio ascendente y un disminuyendo en el descendente, ello ayuda a conseguir mayor facilidad en el registro agudo y cuando se domine de esta forma se puede pasar a las dinámicas escritas en la partitura.

A continuación, creemos conveniente estudiarlo añadiendo el movimiento de elevación del instrumento, hasta los 60° al principio por ejemplo y, luego, hasta la horizontal; cuando hayamos llegado a este punto lo más difícil ya está conseguido, se le añade el movimiento de bajar y subir el cuerpo flexionando las rodillas y, finalmente, el de la pantorrilla atrás y al lado. Realmente este es un fragmento de la obra que pone a prueba al clarinetista con su columna de aire, embocadura, coordinación de movimientos corporales, y fluidez y naturalidad de los mismos, además de la expresión facial que, por encima de cualquier dificultad técnica, siempre tiene que mostrar alegría, ilusión y entusiasmo, no olvidemos que estamos interpretando el personaje de Arlequín.

Der kleine Harlekin de Stockhausen es una obra de las más destacadas en el repertorio para clarinete solo del siglo XX tanto por su belleza musical como por su coreografía y mímica. A lo largo del proceso de estudio de la obra hasta llegar a su dominio hay que vencer numerosas dificultades de muy diversas características como pueden ser haber desarrollado una columna de aire y embocadura absolutamente

Der kleine Harlekin

adecuadas para poder llegar a tocar innumerables pasajes de la obra en el registro agudo en toda clase de circunstancias como *legato*, *pp*, tocando arrodillado y en movimiento. Además, hay que poseer una consciencia muy sutil del uso del propio cuerpo y de su alineamiento postural, una capacidad aeróbica considerable que te permita tocar pasajes muy exigentes dando la sensación de que todo es natural y sencillo, una buena coordinación, equilibrio y gracia de movimientos a lo largo de la coreografía, una capacidad empática para poder transmitir al público además de la música una historia mediante la mímica y la expresividad facial. Todo ello, aparte de la evidente memorización de la obra para poder realizar lo anteriormente dicho, que no puede ser superficial sino profunda para poder tocar la música mientras se hacen innumerables actos extramusicales coordinadamente al mismo tiempo, permite al intérprete desarrollar cada variable de su interpretación a unos niveles de máximo dominio y perfección que, sin duda, posteriormente le serán muy beneficiosos para tocar obras de cualquier otro estilo musical o características. Consideramos que esta obra, junto a su hermana mayor *Harlekin*, es la plasmación en versión para clarinete solo de la idea de arte total wagneriano antes citada.

Sin duda, para llegar a estudiar esta obra en las mejores condiciones lo ideal sería que a lo largo de los años anteriores a su estudio los intérpretes pudieran ir desarrollando progresivamente su adaptación a todos los elementos extramusicales citados con la ayuda de colaboradores al profesor del instrumento como profesores de arte dramático, danza, *tai-chi* o expresión corporal por citar algunos, que enfocaran sus disciplinas según las necesidades que un intérprete musical necesita. Todo ello se podría plasmar primero en canciones populares, obritas fáciles del repertorio instrumental e ir aumentando poco a poco la dificultad de las mismas para ir preparando al clarinetista de forma paulatina al objetivo mucho más ambicioso de tocar *Der kleine Harlekin*. Pero éste es un tema para ser estudiado en una investigación propia en otro momento.

10. DESAFIOS PARA EL INTÉRPRETE

Después de realizar un acercamiento personal a la partitura a nivel personal conviene establecer cuáles son los principales desafíos que Stockhausen propone al clarinetista ya que son numerosos e importantes. *Der kleine Harlekin* es una obra que ha conseguido un lugar notable entre el repertorio clarinetístico actual ello, en parte,

gracias a los desafíos que plantea al intérprete tanto musicales como físicos. Entre estos desafíos encontramos la exactitud en la interpretación de las especificaciones del compositor, la condición física del instrumentista, la memorización de la partitura, la coreografía y contrapunto rítmico de los pies y la comunicación expresiva, entre otros.

Stockhausen nos presenta, como es habitual en él, una partitura llena de detalles de todo tipo en cuanto a los elementos musicales y pide al intérprete la mayor fidelidad posible hacia ellos en la interpretación. Nos encontramos pues ante la disyuntiva de si el intérprete ha de ser un mero transmisor de la voluntad creadora del compositor sin interferir en lo más mínimo en dicha voluntad o si, como artista que es también, el intérprete tiene un margen de libertad para transmitir su propia visión acerca de la obra musical del compositor. Es decir, según esta concepción para que una obra de arte musical llegue al público no es suficiente como en ocasiones ocurre con que el propio compositor sea también el intérprete, en cuyo caso no se plantearía esta disyuntiva, sino que en la mayoría de casos hacen falta dos personas-artistas: el compositor y el intérprete, uno como creador de la composición y los intérpretes que vayan a ejecutar la obra que no van a poder evitar aplicar su propia personalidad en su interpretación y ello será motivo de riqueza artística por la variedad de diferentes versiones que se podrán escuchar de la misma, lo cual no tiene porqué ser negativo sino todo lo contrario. En cualquier caso Stockhausen es absolutamente contrario a que el intérprete cambie ningún elemento especificado en la partitura para que su concepción artística llegue lo más fielmente posible al oyente. En este aspecto su concepción acerca de la interpretación artística es bastante similar a la de Stravinsky, aunque lleva sus ideas sobre la independencia artística del intérprete hasta el extremo. Al respecto encontramos unos comentarios en una entrevista hecha por Robin Maconie¹²⁵:

“R. Maconie: Stravinsky en una ocasión se quejó por la dificultad de persuadir a los intérpretes orquestales de tocar corcheas marcadas *portato* como *sforzato*, y semicorcheas *staccato* con acentos según el estilo.

¹²⁵Robin Maconie. *Other Planets: The Music of Karlheinz Stockhausen*. Lanham, Maryland: The Scarecrow Press, Inc., 2005. p. 294. Traducción de Santiago Martínez

“R. Maconie: Stravinsky once complained of his difficulty in persuading orchestral players on occasion to interpret crotchets marked *portato* as *sforzato* and *staccato* semiquavers with accents depending on the style.

K. Stockhausen: Then he should specify. I don't agree with that at all. I don't want any accents if I do not write accents (...) One should study very carefully the meaning of the symbols in specific scores. My scores are, I think, exceptionally rational in their notation.”

K. Stokchausen: Entonces él debió especificar. No lo comparto en absoluto. No quiero ningún acento si no los he escrito yo (...) Se debería estudiar con mucho cuidado el significado de los símbolos en determinadas partituras.”

De los elementos musicales enumerados anteriormente como desafíos tiene especial relevancia la dificultad de conseguir la mayor exactitud posible en cuanto a los *tempi*, ya que hay una gran variedad de ellos.¹²⁶ Por ello es de suma importancia que el intérprete realice un estudio con el metrónomo hasta conseguir la máxima fidelidad posible a las indicaciones de la partitura.

Otro desafío importante a tener en cuenta es el equilibrio a mantener entre los tres elementos principales de la obra: el melódico del clarinete, el rítmico de los pies y el coreo-gestual. Es de vital importancia tener claros los diferentes planos en que en ocasiones predomina el elemento sonoro sobre el coreográfico o viceversa, dar a cada momento de la pieza el equilibrio adecuado es imprescindible para conseguir el resultado artístico deseado. En cuanto al proceso de integración de los tres elementos principales en la fase de preparación de la obra por parte del intérprete, evidentemente lo primero es conseguir un buen dominio sobre el elemento melódico, la parte del clarinete; a partir de ese momento se puede aplicar el elemento rítmico de los pies hasta llegar a conseguir un buen dominio de ambos elementos perfectamente integrados para, finalmente, introducir todo el elemento coreográfico y gestual donde al aspecto sonoro de la obra se va a añadir el visual que es de la misma importancia. El aspecto coreográfico se puede marcar en primer lugar a grandes rasgos hasta interiorizarlo para más adelante ir al detalle de los pequeños gestos faciales, de máscara o corporales. Lo que ha de tener claro el intérprete es que para comunicar de forma expresiva el contenido de la partitura los tres elementos son de vital importancia y ninguno puede quedar reducido al hecho de realizarlo de forma simbólica; se ha dicho que el equilibrio sonoro-visual es fundamental en esta obra y, por tanto, cada uno de los elementos que la conforman ha de llegar a dominarse profundamente. Para ello es importante que los elementos rítmico y coreo-gestual se introduzcan en el estudio del intérprete lo antes posible para llegar a poder realizarlos con la suficiente maestría, que se consigue gracias al trabajo a lo largo del tiempo que sea necesario. Dado que para un clarinetista no suele ser habitual realizar más que unos mínimos gestos expresivos inherentes al instrumento,

¹²⁶Se puede consultar para ilustrarlo la Tabla 11, comparativa de todos los *tempi* de la obra con cada *tempo* real en cada una de nuestras interpretaciones.

es fundamental que la gestualidad que se va a llevar a cabo se pueda interiorizar lo suficiente para que no parezca algo impuesto.

El clarinetista se enfrenta también a un desafío de una importancia fundamental como es la condición física corporal; ésta es necesario desarrollarla de forma especial para poder tocar este tipo de obras. A lo largo de los años de aprendizaje del instrumento el clarinetista dedica una especial atención en el estudio al desarrollo de la respiración para llegar a conseguir un buen sonido, bello, sólido, potente y bien controlado lo cual puede ser suficiente para tocar el instrumento, pero hay que tener en cuenta que en esta situación al músico se le pide que además camine, baile, se incline, gire, y se siente o levante del suelo, entre otras acciones, y para llevarlas a cabo al tiempo que se interpreta el clarinete no es suficiente la disciplina de trabajo de la respiración habitual. Por tanto para tocar una obra con estas exigencias es necesario para casi todos los intérpretes una dedicación especial para desarrollar la capacidad aeróbica, tono y resistencia físicas, y poder llegar a interpretar una obra de estas características.

Existen también desafíos para el clarinetista a nivel de la técnica de interpretación del instrumento, entre ellos los más importantes consideramos que son por un lado el hecho de que en la partitura se pide tocar incluso las notas más agudas del instrumento pero con el añadido de que en ocasiones hay que hacerlo levantando el instrumento lo máximo posible, casi hasta la vertical; ello supone una variación muy grande en el ángulo que existe entre el instrumento y el cuerpo del clarinetista, en especial la cara, y este ángulo tan amplio exige que la musculatura de la embocadura como los labios, las mejillas y la mandíbula incluso tengan que funcionar con unas sensaciones diferentes a las habituales para las que el clarinetista tiene que llegar a acostumbrarse y dominar gracias al estudio diario. Por otro lado, otro aspecto técnico que se ve modificado en esta obra es el control del soporte abdominal gracias al cual se controla la respiración para crear la columna de aire deseada, pues hay que inspirar y espirar en posturas corporales poco habituales como tocar inclinados, sentados, tumbados, con la cintura en torsión y otras.

La dificultad para memorizar una obra de estas características en la que hay que centrarse tanto en el aspecto musical como en los movimientos supone un desafío de los más importantes para el intérprete de hoy día. Hay que tener en cuenta que se trata de una obra no convencional, música contemporánea en la que no se dispone de un *tempo*

continuo a lo largo de toda la pieza, sin una tonalidad que unifique melodías fáciles de recordar. Sin embargo, este tipo de obras son asequibles de memorizar y ello lo demuestra la cantidad de autores actuales que son interpretados por diferentes instrumentos, lo único que se necesita es un tiempo bastante más largo de estudio para llegar a conseguir la memorización. Y éste es el obstáculo más importante para la mayoría de clarinetistas ya que una obra de estas características requiere una cantidad de tiempo de preparación y aprendizaje considerablemente mayor de lo habitual. Hay que tener en cuenta que hoy día la mayoría de instrumentistas se preparan con el fin de poder llegar a tocar algún día en una orquesta profesional, para lo cual llegan a ser capaces de tocar partituras con la máxima perfección, incluso a primera vista y, con sólo un par de ensayos, llegar a poder llevar a cabo las peticiones del director de orquesta más exigente. Para ello hay que buscar la perfección de modo absoluto pero no es indispensable la memorización, ni siquiera en la música de cámara suele ser necesario. En este mundo hiper-profesionalizado y especializado con poco tiempo para la preparación y ensayo de las obras, además, suele haber una gran cantidad de actividades profesionales como ensayos y conciertos con orquesta, música de cámara, clases magistrales, conferencias y otras más que hacen que dedicar bastantes meses a la preparación de una única obra no sea viable o rentable.

Llegado el momento en que se ha conseguido el dominio necesario tanto a nivel musical, físico, como de memorización el siguiente desafío consiste en dar a la obra el carácter expresivo adecuado pero ello sólo es posible llevarlo a cabo cuando se ha alcanzado un nivel de maestría en el resto de aspectos que permita al intérprete tocar la pieza sin estar centrado absolutamente en la partitura ni en cual es el siguiente movimiento o dirección en el escenario. Solamente llegado el momento de poder realizar estas acciones con la suficiente automatización se puede prestar la capacidad de atención a transmitir expresivamente el carácter de la música, indispensable para que se produzca la comunicación entre público y clarinetista sin la cual no se alcanza la magia en un concierto. El carácter expresivo a transmitir en esta obra lo tenemos que alcanzar desde varios puntos de vista: evidentemente el sonoro como en cualquier pieza musical, pero también hay que realizarlo aprovechando el aspecto visual de la obra con el movimiento corporal y, también, con la gestualidad facial o, si se interpreta con máscara, mediante la expresividad de los ojos y los movimientos típicos de la misma. Hay que destacar que por más que un compositor como Stockhausen escriba con la

máxima precisión cada detalle en la partitura siempre existen momentos sonoros, movimientos y gestos que el intérprete puede desarrollar de forma personal, respetando por supuesto las indicaciones del compositor, y la forma en que realice todas estas acciones van a suponer el sello personal que hará de su interpretación una experiencia única tanto para él como para el público. Hay que destacar por último que en una obra de estas características se pide transmitir de modo mucho más efusivo que en otra habitual el hecho de expresar emociones como la alegría, tristeza, sorpresa, enfado y tantas otras. Para ser capaz de poder transmitir las hasta el público y que éste lo perciba y sienta el clarinetista ha de conseguir llegar a ser capaz de convertirse también en un actor: sin este objetivo cumplido la interpretación no sería más que una exhibición técnica.

11. COMPARATIVA DE AMBAS OBRAS

Der kleine Harlekin (1975) e *In freundschaft* (1977) son dos obras de la que podemos llamar tercera época compositiva (1970-77) de Karlheinz Stockhausen en que a partir de una Fórmula va desarrollando y transformando el material inicial. Las similitudes entre ellas son grandes y evidentes pero, también, cada parámetro de su lenguaje musical es tratado de formas ligeramente diferentes según las necesidades para expresar significados variados.

En dos aspectos como son el número de células de cada fórmula y la utilización del ritmo las similitudes son numerosas con la salvedad de que el hecho de que en DKH exista una segunda voz con un ritmo interpretado por los pies del instrumentista ofrece algunas variaciones. En dicha segunda voz hay solamente cuatro células que ocupan aproximadamente la misma duración que las cinco de la primera, y en cuanto al ritmo el hecho de que el ritmo propio de cada voz se vaya modificando por el intercambio de células o fragmentos de ellas que se produce podría dar lugar a sensaciones completamente diferentes al oyente en cada momento; sin embargo, hay que tener en cuenta que cada ritmo a lo largo de la obra se oye o bien en la voz del clarinete o bien en la de los pies, es decir, la combinación rítmica a escuchar por el oyente es siempre la misma en cada Ciclo, lo que cambia en cada momento de la obra es quién produce cada uno de los dos ritmos si el clarinete o los pies.

Der kleine Harlekin

En cuanto a los silencios, si bien en IF los utiliza sobretodo para separar unas células de otras de modo que queden bien delimitadas, a excepción de la línea de trinos que al ser cortos es peculiar, en DKH comienza de este modo también pero poco a poco va introduciendo silencios en medio de las células sustituyendo algunas notas por silencios, cambiándolos de lugar o incluso sustituyendo parte de algún silencio por un grupeto en forma de anacrusa llegando a formar parte del entramado rítmico.

Los ciclos en IF siempre aparecen de forma unitaria mientras que en DKH en dos ocasiones los ciclos son partidos añadiendo otro elemento en forma de cuña; la primera vez ocurre al principio de la Introducción donde al cabo de tres compases del Ciclo I introduce la Sección de arpegios para luego continuar con el resto del Ciclo I, y la otra fragmentación de un ciclo se produce en la quinta célula del Ciclo V en que interrumpe la célula para añadir la *Cadenza* entera y luego continúa con el fin del Ciclo V y proseguir con el resto de ciclos.

En cuanto a la evolución del intercambio de las voces en IF siempre se intercambian células enteras de una línea melódica a otra pero en DKH a veces intercambia células enteras y otras sólo fragmentos de ellas con lo que la célula que resulta es un híbrido de ambas voces rítmicas, por ejemplo, el principio del RCI y el final del RP. Esto crea a medida que avanza la obra un gran cantidad de sensaciones diferentes ante el material de la Fórmula pues las combinaciones entre ambas voces llegan a ser numerosas.¹²⁷

Las relaciones de consonancia y disonancia que se producen son diferentes a lo largo de ambas obras, pues en IF cada vez que se produce una transposición afecta a todo un ciclo entero con lo cual el oyente lo puede percibir de un modo claro; sin embargo, en DKH las transposiciones de los ciclos II y III respecto del I se pueden percibir ligeramente ya que hay transposiciones en más de un intervalo pero, a partir del Ciclo IV cada pequeño fragmento o, incluso, nota se transporta a un intervalo diferente manteniendo el ritmo correspondiente con lo cual llegar a percibir las relaciones de consonancia y disonancia puede ser prácticamente imposible a menos que se conozca la obra en profundidad.

¹²⁷Consultar el análisis de la partitura de *Der kleine Harlekin* que se ofrece en el Anexo II donde las células de cada voz rítmica están marcadas con rectángulos de diferente color y, a partir del Ciclo II en adelante los intercambios de fragmentos producen que haya rectángulos con dos colores, uno al inicio y otro al final pegados.

Las *Cadenze* en ambas obras son tratadas de formas muy diferentes. En IF las *Cadenze* son llamadas Explosiones dado el efecto que pretenden provocar inmersas entre los ciclos de la Fórmula y son momentos de gran expansión expresiva y de una mezcla muy variada de materiales del resto de la obra para crear estos momentos contrastantes con el resto del clima de la obra. En DKH la *Cadenza* está claramente dividida en diez frases iguales en cuanto a duración, ritmo y aspecto, la diferencia entre ellas aparte del orden de cada uno de los diez compases de cada frase está en que Stockhausen pide que cada una de ellas se toque con un carácter diferente, dirigiéndose a una persona diferente del público, en lugares diversos del escenario o fuera de él, con poses del instrumentista diferentes y haciendo espirales u otro tipo de movimientos diferentes con el instrumento.

El movimiento corporal del instrumentista en cada obra tiene un concepto y una intención diferente con respecto al sonido. En IF los movimientos tienen una función principal de ayudar visualmente al oyente a disociar unas líneas melódicas de otras y, dentro de cada línea melódica de ver la evolución de las alturas que suben o bajan igual como lo hace el clarinete. En DKH el movimiento incluye toda clase de poses y evoluciones dinámicas corporales dentro de lo que es el personaje de Arlequín y ello tiene lugar a lo largo de todo el escenario, y detrás o fuera de él entre el público.

Es bien sabida la importancia que Stockhausen otorgaba al concepto de los cambios producidos en el sonido debido a las diversas colocaciones espaciales del intérprete en el escenario, la dirección hacia la que se dirija el instrumento dentro de la sala de conciertos y, sobre todo, cuando éste está en movimiento. En IF los movimientos están muy esquematizados hacia un perfil y hacia el otro, aparte de las *Cadenze* en que el movimiento del clarinete tiene más libertad, y ello produce que la sensación sonora esté también muy claramente diferenciada entre cuando la línea melódica superior suena con el instrumento en un perfil y muy arriba o, cuando la línea superior suena con el instrumento del otro perfil y muy abajo, éstas dos poses influyen en el timbre debido a las variaciones que se producen en la embocadura del clarinetista. En DKH hay una mayor variedad de colocaciones espaciales del instrumento en todas direcciones, en estático, en movimiento, desde todos los puntos del escenario y fuera de él, lo cual produce que estas variaciones tímbricas citadas sean más variadas y con mayor diversidad de efectos tímbricos.

12. LA COMMEDIA DELL'ARTE

12.1. Origen, características y personajes de la *Commedia dell'Arte*

12.1.1. Origen de la *Commedia dell'Arte*

Se ha hecho hasta el momento un estudio analítico completo de la partitura de *Der kleine Harlekin* y, para llevar a cabo un nuevo montaje de la obra que tenga sus raíces en la antigua *Commedia dell'Arte* italiana de donde proviene el personaje de *Arlecchino* resulta necesario hacer un estudio de la misma, en especial de aspectos como su origen, características, personajes, elementos como la máscara y una atención especial al personaje de *Arlecchino*.

El teatro en general de la Italia del siglo XVI se desarrolla en un medio político que, a diferencia de países como España, Francia o Inglaterra culturalmente centralizados, se caracteriza por su regionalismo, y los dialectos que lo forman introducen la moral de su clase social. Oliva y Torres Monreal¹²⁸ explican del siguiente modo la transición que se produjo de la Tragedia imperante hasta ese momento a la Comedia que surgiría de las compañías callejeras:

“Dejaron a un lado, para otro momento, la categoría de la tragedia, con el fin de descender a la cordialidad de la comedia, en la cual podían tratar con mayor libertad los problemas de la clase media que representan.

La comedia italiana surge cuando dos vectores culturales se concitan y funden: uno, la idea de restaurar las formas clásicas escénicas, como consecuencia del humanismo imperante; otro, el deseo de hacer evolucionar el espectáculo escénico dentro de evidentes cánones populares, en donde se prefieren los perfiles cómicos a los trágicos.”

El uso de los dialectos y la prosa supuso un realismo que permitió un mayor acercamiento entre el escenario y el público y, en estas obras, encontramos un conjunto de arquetipos de personajes de entre los cuales algunos formarán parte de la *Commedia dell'Arte* como los criados, enamorados, cortesanas, soldados, padres estrictos, campesinos y otros más. Entre las primeras comedias de la época encontramos “La mandrágora” de Maquiavelo, y otras de Ariosto o Aretino que darían paso a nuevas

¹²⁸César Oliva y Francisco Torres Monreal, *Historia básica del arte escénico*. Madrid: Cátedra, 2012, pp. 113-114

generaciones de autores. De esta comedia surgieron temas campesinos en los que los actores tenían más libertad para la interpretación de los textos constituyendo la aparición de la improvisación escénica.

El origen del término *Commedia dell'Arte* viene explicada por Dario Fo¹²⁹ de la siguiente forma: “En la Edad Media, es sabido, existían el 'arte de la lana', el 'arte de la seda', el 'arte de los albañiles' y decenas de otras artes, entendidas como gremios de cada oficio.” Así pues, este término significa el «Arte de actuar» que era el oficio de los actores. Sin embargo, otros autores como Allardyce Nicoll¹³⁰ citado por Fo tiene otra opinión al respecto: “Nicoll, respetable estudioso inglés, sostiene que el término 'arte' debe leerse en el sentido de 'calidad' (la *quality shakespiriana*), y que por lo tanto 'del arte' significa 'del talento', de la habilidad.” En cuanto a la expresión específica de *Commedia dell'Arte* en realidad es bastante posterior a la aparición de este género teatral pues fue acuñada por Carlo Goldoni.

Para determinar el origen de la *Commedia dell'Arte* existen grandes lagunas documentales escritas; sin embargo, nos han llegado gran cantidad de *canovacci* que eran una especie de guiones del argumento sobre los que improvisaban los actores. Con el tiempo fueron repitiéndose o transformándose en los siguientes siglos, sin embargo, además de las improvisaciones también incluían diálogos de gran precisión. También contamos con dibujos de viejos libros, escenografías, y con los centones, que eran una especie de cuadernos personales de los actores donde anotaban los diálogos, monólogos o *lazzi*¹³¹ que por experiencia sabían que tenían éxito entre el público y que formaban su pequeño repertorio personal. Todo ello daba lugar a escenas de gran dinamismo, movimiento y en que siempre estaba ocurriendo algo como caídas, golpes, entradas y salidas de escenario, líos, mentiras, etc.

El personaje de *Arlecchino* o Arlequín tiene sus orígenes en esta *Commedia dell'Arte* italiana que surgió en el siglo XVI, dirigida en un principio a la gente del pueblo. Pero, en ocasiones, también eran contratados por los señores para divertirles, aunque se le consideraba como un teatro de segunda fila en contraposición al Teatro

¹²⁹Dario Fo, *Manual mínimo del actor*. Hondarribia: Hiru, 1998, p. 21

¹³⁰Allardyce Nicoll, *The World of Harlequin. A Critical Study of the Commedia dell'Arte*. New York: Cambridge University Press, 1963

¹³¹Los *lazzi* eran parecidos a lo que hoy denominaríamos *gags* humorísticos de probada eficacia personal que el actor incluía en la trama cuando lo consideraba apropiado, por tanto, la experiencia y calidad del actor tenía mucho que ver con los mismos. En ellos exhibían todos los recursos posibles como el canto, acrobacias o expresión corporal pudiendo ser con o sin palabras.

Der kleine Harlekin

dramático. La Comedia humana, como también gustaba llamarla Jacques Lecoq está llena de las tretas del hombre como el engaño, aprovecharse de los demás, mentir, todo ello con el único fin de conseguir salir adelante como sea para satisfacer las necesidades más básicas como el amor, la comida y el dinero: ello es el centro alrededor del cual giran todas las intrigas argumentales.

12.1.2. Características de la *Commedia dell'Arte*

La originaria Comedia del arte apareció y se desarrolló en las plazas de las ciudades, en las ferias, por y para las multitudes de gente campesina, humilde, sin educación, mezclados con charlatanes o ilusionistas, es decir, todo se hacía al aire libre mientras la gente iba y venía, compraba, vendía, charlaba o cotilleaba. Así pues, los actores tenían que conseguir conectar con la gente que se iban a encontrar, y para ello era necesario hablar su mismo idioma en el sentido dialéctico, de costumbres, de aficiones, etc. Las actuaciones eran siempre en grupo y por lo tanto cada actor tenía que ser consciente de todo lo que ocurría en escena y reaccionar inmediatamente sobre cualquier sorpresa inesperada que pudiera ocurrir, aunque no fuese lo que estuviera previsto.

En lo tocante a qué es lo que hace tan diferente a la Comedia del arte del resto de teatros Fo¹³² dice: “Originalidad y espectacularidad no determinadas, como creen algunos, por el empleo de la máscara y la colocación de los personajes en estereotipos, sino por una concepción realmente revolucionaria de hacer teatro, y por el papel absolutamente único que asumen los actores.” Entre sus características están las que vamos a ir desglosando a continuación.

Los actores aportaban el saber popular y, debido a la antigua división regional italiana, cada uno de ellos hablaba un dialecto diferente; así *Arlecchino* y *Brighella* solían ser de Bérgamo, *Pulcinella* o Polichinela de Nápoles, *Pantalone* de Venecia e *Il Dottore* de Bolonia.

La caracterización de los personajes fue tomando forma con el tiempo creando arquetipos, con un vestuario típico y una máscara que en la mayoría de los casos estaba relacionada con el antiguo teatro romano y los carnavales.

¹³²Dario Fo, *Manual mínimo* ... Op. Cit., pp. 24-25

La improvisación es la base de este teatro, aunque estaba basada en un guión o *canovacci*, muchos de ellos originarios de textos antiguos adornados por los *lazzi*. Pero no todos los temas se podían desarrollar únicamente desde la improvisación; también es básico tener en cuenta dos aspectos como el boceto argumental y el motor de la actuación. Lecoq¹³³ lo explica de esta forma:

“Si el boceto argumental es lineal, de un punto a otro, el motor [de la actuación] es dinámico y proporciona el relieve indispensable para la actuación. Esta dinámica sube o baja, nunca permanece horizontal y, en la comedia del arte, sobrepasa los comportamientos cotidianos hasta llegar a alcanzar una dimensión imaginaria. No sonreímos, ¡nos morimos de risa!

En la 'comedia del arte / comedia humana', el estilo interpretativo es llevado al máximo, las situaciones desarrolladas hasta el límite. El actor alcanza un alto nivel de actuación y el público puede observar el resultado de un comportamiento (...) llevado incluso hasta la muerte.”

La trama tenía un orden determinado, no era simplemente improvisada sino que había al fondo del escenario un esquema donde los actores podían consultar. Normalmente había un prólogo donde el concertadore, *corago* o *capocomico*, una función como la del director de escena, que solía ser el actor con más prestigio y experiencia de la compañía, salía a presentar el espectáculo al público y, a continuación, se desarrollaban tres actos con sus correspondientes intermedios en los que se sucedía música, danza, acrobacias, mimo y todos los recursos disponibles entre los actores.

Acerca de la falsa creencia de que todo era simplemente improvisado y, por tanto, menos meritorio que otros tipos de teatro como la Tragedia, por ejemplo, dice Dario Fo¹³⁴:

“Los cómicos poseían un bagaje impresionante de situaciones, diálogos, *gags*, retahilas, coplas, todas aprendidas de memoria, de las que se servían en el momento adecuado con gran sentido del tiempo, dando la impresión de improvisar. Era un bagaje construido y asimilado con la práctica de infinitas funciones, de espectáculos diferentes, situaciones montadas incluso directamente sobre el público, pero la mayoría eran, sin duda, fruto de estudio y ejercitación.”

¹³³Jacques Lecoq, *El cuerpo poético*. Barcelona: Alba, 2009, p. 166

¹³⁴Dario Fo, *Manual mínimo* ... Op. Cit., p. 17

Der kleine Harlekin

Las compañías solían estar formadas por diez o doce actores más los añadidos para la ocasión en cada ciudad. Es remarcable que los papeles se heredaban de padres a hijos o de maestros a discípulos, especializándose en un papel para toda la vida. De este modo, el actor que hacía de *Pantalone*, por ejemplo, a medida que avanzaba en edad también lo hacía su personaje y, por tanto, su máscara era un elemento que no indicaba vejez o juventud sino otras características propias del carácter del personaje. Jacques Lecoq¹³⁵ describe este teatro de la siguiente manera:

“La comedia del arte es un arte de una viveza infantil. Se pasa muy rápidamente de una situación a otra, de un estado a otro. Arlequín llora la muerte de Pantalón y al momento siguiente se regocija de que la sopa ya esté servida. En este sentido la Comedia del arte es un territorio muy cruel, pero sobre todo un fabuloso territorio de juego teatral.”

12.1.3. Personajes de la *Commedia dell'Arte*

Como se ha dicho los personajes eran arquetipos que existían con anterioridad a la trama y se agrupaban en tres grandes grupos: los criados, los amos y los enamorados. Los criados solían ser campesinos pobres llegados a la ciudad que tenían que ingeniárselas para no pasar hambre, al tiempo que corrían aventuras con algún amo ocasional. Su nombre generalizado era el de *Zanni*, entre este grupo de personajes encontramos a *Brighella*, *Pulcinella*, *Arlecchino* y otros, pero también existe el personaje que sin un nombre específico tiene el general de *Zanni*. La importancia de este elenco de personajes de la *Commedia* es enorme pues como se verá en el apartado V.12.1.6 la influencia que ejercieron posteriormente en todas las artes es vastísima. Entre los personajes más famosos están:

- *Arlecchino*: Se cree que fue Alberto Naselli el primero que en 1570 adoptó el nombre de Arlequín para el segundo *Zanni*, pero Tristano Martinelli fue quien representó por primera vez la máscara y sería en 1585 cuando aparecería por primera vez impreso en un texto. Es uno de los dos grandes personajes que han llegado hasta nosotros, en sus orígenes ingenuo y malicioso hasta llegar a convertirse con el tiempo en pícaro, inteligente, intrigante, astuto, necio y vago. Suele servir a más de un amo a la vez para cobrar más pero, además de dinero,

¹³⁵Jacques Lecoq, *El cuerpo ...* Op. Cit., p.165

suele cobrar también bastantes golpes. Es un personaje con una gran agilidad física y, con el tiempo, sus movimientos llegarían a convertirse en una especie de baile y del mismo modo cambiaría su personalidad. Maurice Sand¹³⁶ dice:

“Su personaje dice Marmontel, presenta una mezcla de ignorancia, *naïf*, estupidez y gracia. Es como un mero esbozo de hombre, un niño grande que tiene destellos de razón e inteligencia, en cuyas torpezas hay algo agudo e interesante. El Arlequín tipo es todo flexibilidad y agilidad, con la gracia de un gatito, con una tosquedad superficial que convierten sus actuaciones en más interesantes; su papel es el de un lacayo, paciente, fiel, crédulo, glotón, siempre enamorado, siempre en dificultades bien de su amo o suyas propias, afligiéndose y consolándose él mismo con la preparación de un niño, cuyas penas son tan divertidas como sus juegos. Todo ello exige una gran cantidad de naturalidad e ingenio, y una gran gracia física y flexibilidad.”

¹³⁶Maurice Sand, *The History of Harlequinade*. London: Benjamin Bloom, Inc., 1915, p. 64. Traducción de Santiago Martínez Abad

“His character, says Marmontel, presents a mixture of ignorance, naïveté, stupidity and grace. He is like a mere sketch of a man, a great child visited by flashes of reason and intelligence, in all of whose capers and awkwardnesses there is something sharp and interesting. The model Harlequin is all suppleness and agility, with the grace of a young cat, yet equipped with a superficial coarseness that renders his performances more amusing; the rôle is that of a lackey, patient, faithful, credulous, gluttonous, always in love, always in difficulties either on his master's account or on his own, afflicting himself and consoling himself again with the readiness of a child, one whose sorrows are as amusing as his joys. Such a part demands a great deal of naturalness and of wit, and a great deal of physical grace and suppleness.”



Ilustración 34. Personajes de Commedia dell'Arte: Arlequín, Pantalone, Pulcinella, Dottore

(Fuente:

<https://gonzalofernandezdecordoba.wordpress.com/2014/02/12/el-teatro-ideas-para-el-carnaval/>)

Es ésta una gran descripción del personaje, en el sentido de asociarlo a los niños. Si nos acercamos a cualquier parque infantil encontramos todas estas formas de actuar entre los pequeños: movimientos rápidos y bruscos, cambios de actividad constantes, pérdida rápida de interés en lo que se está haciendo para cambiar a otra cosa, una gran intensidad en todas las acciones, atracción por cualquier cosa inesperada, un insecto, un helado que se le cae a alguien o un tropezón de otro niño que provoca grandes carcajadas para pasar a un agudo estado de enfado y tristeza cuando se le dice: “Vámonos a casa ya”. Todo son acciones claras y rápidas con emociones intensas y contrastantes.

Viste con ropa pobre de color blanco llena de parches, que con el paso de la *Commedia dell'Arte* por Francia en el siglo XVIII se sofisticaría con rombos, y solía llevar también un *batocchio*, un bastón sujeto con el cinturón que le servía para cualquier pelea o lucha. Su máscara es de cuero negro y con grandes bigotes que desaparecieron con su llegada a Francia; de hecho, puede que el origen de la máscara negra fuera por tener orígenes africanos, ya que en los primeros tiempos aún no se usaba la máscara.

Maurice Sand¹³⁷ cita un artículo de Marmontel al respecto que data de 1776: “Este es, sin duda, el personaje más divertido y extraño del teatro. Un negro bergamasco es un absurdo. Es probable que un negro africano fuera el primero en encarnar el personaje.” Al cabo de dos siglos encontramos éste y otros personajes de la Comedia en Molière, Ruzante, Goldoni, Shakespeare y Goethe.



Ilustración 35. Arlequín. Dibujo de Maurice Sand *Ilustración 36. Arlequín. Dibujo de Maurice Sand*

(Fuente: Maurice Sand, *The History of ... Op. Cit., Portada y p. 65*)

Entre los principales actores que representaron la máscara de Arlequín encontramos a Tristano Martinelli (1556-1630), el primero en llegar a ser célebre en Francia, de carácter diabólico, socialmente inclasificable e irreverente con el poder. Giuseppe Domenico Biancolelli, apodado Dominique, fue quien en 1661 fijó en París el típico Arlequín francés, impertinente y ágil. En nuestra época encontramos a Marcello Moretti

¹³⁷Maurice Sand, *The History of ... Op. Cit.*, p. 59. Traducción de Santiago Martínez Abad
“This is at one and the same time the most bizarre and the most amusing character in the theatre. A Bergamese negro [sic] is an absurdity. It is probable that an African Negro was the first model of the character”.

Der kleine Harlekin

(1910-1961) famoso en todo el mundo por su interpretación de esta máscara en el *Arlecchino, servitore di due padroni* de Goldoni en la versión de Giorgio Strehler en 1947.

Stockhausen¹³⁸ en la partitura de *Harlekin* introduce unas fechas clave en la historia del personaje que son las siguientes:

“ARLECCHINO

1570 – 1688 – 1792

HARLEKINA

1975

Suzanne Stephens”

El significado de estas fechas tan importantes es el siguiente:

- 1570: Año en que el personaje de *Arlecchino* fue mencionado por primera vez en escena.
- 1688: Año de la muerte, el 2 de agosto, de Domenico Biancolelli, el actor que consiguió fama internacional creando el personaje de *Arlecchino*.
- 1792: Año en que Susanna Haswell Robson, novelista americana, dramaturgo, poeta, ensayista y editora, decidió subirse a escena y convertirse en actriz.

A continuación, convierte al femenino el nombre con HARLEKINA para poder homenajear a Suzanne Stephens con la fecha de 1975, año de composición de *Harlekin* y *Der kleine Harlekin*.

- *Zanni*: Es el nombre con el que originariamente se denominaba a los criados cuyo nombre viene de una deformación de Gianni. Históricamente eran montañeses que fueron de Lombardía a Venecia en el siglo XVI. Junto al Magnífico, formaba la dualidad patrón-servidor, villano-ciudadano.

¹³⁸Karlheinz Stockhausen. *Harlekin*. Kürten: Stockhausen-Verlag, 1978. Página sin numerar

- *Pedrolino*: Pedrolino o Piero es un personaje que surge a mediados del siglo XVI usándose a lo largo de todo el siglo XVII. Se trata de alguien joven, atractivo, encantador, soñador, tímido, distraído, noble a quien es fácil engañar. Se suele enamorar de las sirvientas y es lo suficientemente listo para escapar de los castigos cuando alguien le acusa de alguna maldad. En un principio se trataba de un criado, pero se diferencia claramente de ellos habiendo desempeñado también los papeles de joven amante o posadero. El aspecto de criado se le nota por su traje amplio y blanco, con botones negros y un pequeño sombrero negro con la cara pintada de blanco y sin máscara. La evolución de su traje pasó a ser con colores blanco y negro combinados. Siendo el más joven de la familia en el orden social le corresponde dormir con los animales en el pajar.
- *Pierrot*: *Pierrot* fue la evolución francesa de *Pedrolino*, llegando a ser el modelo de los mimos modernos cuando se prohibieron los teatros hablados. Los actores franceses cambiaron su personalidad al gusto francés, y luego al de las cortes europeas perdiendo la astucia e ironía propias de un *zanni* para llegar a ser un mimo mudo y triste, enamorado de la luna y alejado de la realidad con su típica lágrima en el rostro. Su nombre lo utilizó por primera vez Molière y se trata de un antiguo campesino que suele ser sirviente del Doctor, vestido de blanco con un traje más largo que el de *Pedrolino* y que con el tiempo acabaría por usar maquillaje blanco en la Francia del siglo XVIII.



Ilustración 37. Personajes de Commedia dell'Arte: Pedrolino, Colombina, Capitano, Pierrot

(Fuente: <http://paudemivajera.blogspot.com.es/2013/03/carnaval-veneciano-mascaras.html>)

- *Brighella*: Es similar a *Arlecchino*, aunque más ruin y vicioso, sin escrúpulos. Suele ser un personaje establecido como un tabernero o similar. Vestido habitualmente de blanco con adornos verdes y una máscara con una boina.
- *Pulcinella*: Tiene una joroba y traje blanco, es una especie de filósofo hambriento de quien se burlan los demás, e incluye a menudo críticas políticas en sus parlamentos. Lleva máscara negra con nariz ganchuda y, por su movimiento, su personaje con el tiempo se convirtió en marioneta.

Entre los amos encontramos principalmente a *Pantalone*, *Il Dottore* e *Il Capitano*.

- *Pantalone*: *Pantalone de' Bisognosi*, nombre con el que aparece este personaje a principios del siglo XVI, es un rico y viejo comerciante, tacaño, libidinoso y desconfiado. Su hija suele ser la Enamorada y va acompañado habitualmente por un criado que le mete en líos. Es muy inteligente pero se deja engañar por las jovencitas creyendo que puede conseguir su amor, por ello nos hace sentir compasión, y la tragedia de esta situación dentro de lo cómico general es un recurso muy efectivo con el público haciéndole reír; pero nunca lo hacen los personajes en el escenario, ellos realmente están sufriendo. Este personaje en sus orígenes era llamado también Magnífico, que era como se llamaba a los hombres poderosos de la antigua República de Venecia. Sin embargo, en la Comedia solía ser un viejo noble venido a menos que, junto a *Zanni*, se convirtió en el núcleo de la primera *Commedia dell'Arte*.
- *Il Dottore*: Hace gala de su ilimitada sabiduría, todo tipo de conocimientos, e idiomas incluyendo palabras en latín macarrónico, pero se ve rápidamente que su ignorancia es aún mayor que la sabiduría que dice poseer. Suele ser gordo, vestido de negro con cuello blanco y, normalmente, es compañero de pareja de *Pantalone*.

- *Il Capitano*: En realidad no es ni criado ni amo, y Enamorado es lo que le gustaría ser. Viste con el traje militar español del siglo XVI, espada y sombrero con plumas, llegando a los pueblos y ciudades contando sus grandes hazañas en batallas famosísimas y humillando siempre que puede a los criados. Su apellido puede ser irónico a lo que él predica que ha hecho como: Matamoros, Matapoco, *Fracassa* o *Spavento*. Se trata de un personaje procedente del sentir crítico italiano por el poderío militar español, al que tratan de ridiculizar. Habla muchísimo, como el Doctor, con continuas bravatas.
- *Los Innamorati* o Enamorados son una pareja de jóvenes hijos de *Pantalone* e *Il Dottore*, con nombres bucólicos como Rosana y Florindo, Isabella y Octavio, cuyo único cometido en la trama es amar y ser amados. No llevan máscara para no parecerse a los otros personajes y parecer menos críticos.

La riqueza dual de los personajes está descrita por Lecoq¹³⁹ así:

“Los personajes de la comedia italiana navegan permanentemente entre dos polos contradictorios. Arlequín es a la vez ingenuo y malicioso; el Capitán es feroz y miedoso; el Doctor lo sabe todo y no es competente en nada; Pantalon es un jefe de empresa con dominio de sí mismo y, al tiempo, totalmente loco bajo el influjo del amor. Esta dualidad, llevada al máximo, es de una extrema riqueza.”

En cuanto al tema, abordado por muchos actores y directores, de la actualización del teatro a nuestra época para no quedarse anquilosado, Lecoq¹⁴⁰ lo ve muy claro: “La comedia del arte es de todas partes y de todos los tiempos, en tanto que siempre habrá amos y criados, imprescindibles para el desarrollo de la acción.”

12.1.4. La máscara

A pesar de que el personaje arcaico de *Arlecchino* no empezó a utilizar máscara hasta mediados del siglo XVII, desde entonces este elemento ha pasado a formar parte indispensable del personaje, como en tantos otros casos de personajes de la *Commedia*. A continuación, en este mismo apartado, se tratarán los pros y los contras que tiene el uso de la máscara en escena, si resulta más o menos expresivo para el público ver la cara del músico-actor o una máscara. Pero lo que queda claramente establecido es que

¹³⁹Jacques Lecoq, *El cuerpo* ... Op. Cit., p. 168

¹⁴⁰Jacques Lecoq, *El cuerpo* ... Op. Cit., p. 173

Der kleine Harlekin

desde que empezara a usarse hasta la fecha, de modo ininterrumpido este elemento se ha convertido en parte indispensable del personaje teatral en escena.

Así pues, en el momento de proyectar un nuevo montaje de una obra como *Der kleine Harlekin* es normal que aparezca la cuestión de si convendría usarla o no. Stockhausen no dice nada en la partitura acerca de la conveniencia o no de interpretar la obra con máscara, así como acerca del vestuario dice que ha de recordar a un Arlequín pero no ha de ser el típico traje con rombos. Tradicionalmente todos los clarinetistas que han interpretado esta obra lo han hecho sin máscara, al menos hasta donde esta investigación ha sido capaz de abarcar, pero en este punto nos encontramos con la libertad del intérprete para diseñar cómo quiere que sea su versión de la obra. Teniendo en cuenta que el montaje que se pretende realizar quiere estar basado en la aplicación sobre la obra de los movimientos, posturas y gestos típicos del *Arlecchino* tradicional que actuaba en escena, la coherencia con dicha investigación nos lleva a la elección de realizarla incluyendo el elemento de la máscara, para lo cual evidentemente habrá que hacer un aprendizaje del uso de la misma que es toda una especialidad.

Para acercarnos al ámbito de la interpretación con máscara conviene que vayamos a sus fundamentos más básicos, que en este caso están constituidos por la máscara neutra. La máscara neutra es un rostro en equilibrio, que nos permite percibir la sensación de calma física y mental que precede a la acción, como un estado de meditación transcendental. Una vez alcanzado ese estado de equilibrio el actor se encuentra en las mejores condiciones para internarse en la interpretación dramática. La máscara neutra agranda al actor en el espacio escénico, permitiéndole estar en situación de poder absorber y percibir las cosas desde un punto de vista nuevo y puro, tanto desde el punto de vista dramático como desde el del movimiento pues, al partir desde el equilibrio, el actor es capaz de sentir y expresar mucho mejor los desequilibrios de la trama y de cada uno de los personajes.

Jacques Lecoq, en su revisión interpretativa de cada aspecto y tendencia teatral desarrollada en su escuela de París, siempre buscaba los orígenes, los fundamentos más simples a partir de los cuales cada actor ha de construir su personaje. Acerca de la máscara Lecoq¹⁴¹ dice lo siguiente:

¹⁴¹Jacques Lecoq, *El cuerpo* ... Op. Cit., p. 63

“Bajo una máscara neutra, el rostro del actor desaparece y el cuerpo se percibe mucho más intensamente. (...) Bajo una máscara neutra lo que se mira es el cuerpo entero del actor. La mirada es la máscara, y el rostro ¡es el cuerpo! Todos los movimientos se revelan entonces con especial potencia.”



Ilustración 38. Máscara neutra
(Lecoq, 2009, 61)

Una vez que el joven actor es capaz de encontrar el equilibrio profundo de la interpretación de la máscara neutra, Lecoq les introduce en el mundo de la máscara expresiva, con toda la amplia diversidad que existe desde las máscaras de la Comedia, de carnaval, de diferentes culturas del mundo, etc. Y ello desde un punto de vista evolucionado interpretativamente. Así pues según Lecoq¹⁴²:

“Actuar bajo una máscara expresiva es alcanzar una dimensión esencial del juego teatral, comprometer el cuerpo entero, sentir una intensidad de emoción y de expresión que servirá, una vez más, de referencia para el actor.”

Desde la antigüedad las máscaras antropológicamente tuvieron una doble función: por un lado servían para anular tabúes y, por otro, eran indispensables para que los cazadores pudieran acercarse con apariencia y olor de pieles similar al del animal

¹⁴²Jacques Lecoq, *El cuerpo ...* Op. Cit., p. 84

Der kleine Harlekin

que pretendían cazar imitando sus movimientos, que podían ser diferentes según si el animal anduviese, corriese, saltase, etc.

Estas antiguas máscaras evolucionaron hasta las zoomórficas de la Comedia del arte, relacionadas cada una de ellas con animales domésticos de corral; de modo que la arcaica de Arlequín, que se parecía a una originaria de la India con apariencia de mono, se convirtió con el tiempo en una máscara con parecido más a un gato. El resto de personajes también tienen sus relaciones animales, por ejemplo, el Capitán es una mezcla de sabueso y mastín napolitano; Pantalón sería un animal como un gallo o similar; *Brighella* sería mitad perro y mitad gato, y el Doctor sería el cerdo.



Ilustración 39. Máscaras de Commedia dell'Arte

(Fuente: Colección de máscaras de Commedia dell'Arte de la compañía Teatro del Lazzi de Málaga.)

La máscara no es el elemento más importante de la Comedia del arte pero, sin duda, sí el más llamativo de todos, y en la de Arlequín hay un detalle que llama poderosamente la atención. Existe un sello, botón o protuberancia de color rojizo o dorado entre las cejas que aparece en muchas máscaras al igual que en algunas de procedencia oriental (las cuales en ocasiones tienen una piedra o cristal de color incrustado en dicho lugar); podríamos decir que se trata del tercer ojo que permite al santón o al demonio ver profundamente, más allá de los cuerpos de los hombres. Esta protuberancia tiene que ver también con el aspecto diabólico y, de hecho, dado que al propio Arlequín se le asocia a un fauno-demonio, hay quien lo ha relacionado con el cuerno cortado del demonio en versión caprina.

Es importante que abordemos en profundidad un aspecto fundamental como es la forma y estructura de las máscaras. Para ello veamos la visión de Dario Fo¹⁴³:

“La boca es como un megáfono, recurso que, lógicamente amplifica la voz. (...) La voz se proyecta y amplifica gracias a la forma en embudo de la boca abierta. Todas las máscaras se fabrican de modo que cada forma contribuya, en el interior (mediante huecos que en el exterior aparecen como relieves), a producir vibraciones sonoras especiales y variadas. (...) Cada máscara es un instrumento musical con su propia caja de resonancia: mediante diferentes recursos, se puede disponer de una amplia gama de tonalidades, del falsete a la emisión sibilante, y, por supuesto, ligarlas a tipos físicos diferentes, del *Zanni* a Polichinela.”

De este modo podemos ver que la antigua máscara de *Zanni* del siglo XVI, así como la del primer Arlequín que se remonta a mediados del XVII, ésta última es una máscara que potencia los graves de la voz. Teniendo en cuenta que, siendo un personaje más rudo e intenso que el del siglo XVIII, podía incluir más bien sonidos como gruñidos de animales, sus movimientos incluían acrobacias y saltos pero no con una apariencia de baile como la del Arlequín posterior.

El hecho de llevar una máscara para el actor supone, hasta que se acostumbra a actuar con ella, una angustia, porque le concentra mucho el campo visual, así como también el plano acústico-vocal. La voz se amplifica dentro de la cabeza, retumbando, y es una sensación que puede quitar naturalidad, descontrolar la respiración y la capacidad de concentración hasta que se llega a dominar su uso.



Ilustración 40. Máscara de Arlequín

¹⁴³Dario Fo, *Manual mínimo ...* Op. Cit., p. 47-48

(Fuente: Máscara de Arlequín de la compañía Teatro del Lazzi de Málaga)

Por otro lado, como hemos dicho, la expresividad de la cara al llevar máscara se lleva a cabo con el cuerpo entero, pues no te permite hacer muecas, guiños ni otros gestos expresivos. De modo que debajo de ella la cara del actor se acostumbra a la inexpressividad, pierde movilidad facial manteniendo siempre la misma mueca, pierde el aspecto cómico y adquiere un tono, contracción y movilidad muscular más lánguido que, con el tiempo y si se abusa, podría llevar a suponer un problema para volver a actuar sin máscara habiendo perdido la teatralidad. Es por ello que conviene alternar la interpretación con máscara y sin ella, lo cual es muy beneficioso para trabajar según el caso potenciando la expresividad y movimientos corporales o la gestualidad facial. Es curioso que normalmente seamos muy conscientes de cada detalle del sentido de las palabras que estamos pronunciando pero no de los gestos faciales, porque ellos los consideramos como una parte ínfima de entre los aspectos que nos proporcionan información: la palabra es el centro y los gestos son sólo accesorios. Todo ello cambia a un nuevo equilibrio de fuerzas desde el momento en que, al no ver la cara, los gestos que antes eran pequeños y accesorios solamente pueden percibirse y realizar su función si se acrecentan y exageran.



Ilustración 41. Máscara negra de Arlequín

La máscara tiene un punto focal que es la punta de la nariz. Es quien manda, toda la máscara, cuello y resto del cuerpo le siguen de forma automática. En cuanto al movimiento corporal, cuya expresión hemos dicho que hace las veces de la cara, Fo¹⁴⁴ lo entiende de modo que:

“(…) todo el cuerpo sirve de marco a la máscara, y transforma su fijeza. Son gestos que, variando ritmos y dimensión, modifican el significado y el valor de la propia máscara. Es fatigoso trabajar para y con la máscara, pues hay que sacar continuamente la parte externa del cuello y volver rápidamente (…) para crear efectos de una agresividad casi animal.”

Por otra parte, la atención del público no se centra únicamente en las dimensiones de la máscara sino que esta zona fundamental se amplía un poco como explica Fo:

¹⁴⁵“... el encuadre de la máscara no puede ser excesivamente restrictivo, ya que se acompaña siempre de movimientos de la espalda y del busto. El actor que recita con máscara necesita, como mínimo, el busto para expresar lo que a cara descubierta puede resolver con sólo mover los ojos o la boca. Esto no significa que actuar al natural aporte más ventajas y mejores resultados que con máscara.”

¹⁴⁴Dario Fo, *Manual mínimo* ... Op. Cit., p. 57

¹⁴⁵Dario Fo, *Manual mínimo* ... Op. Cit., p. 89

Der kleine Harlekin

Un detalle muy importante de la máscara durante la actuación es que no se la puede tocar de ninguna forma ya que pierde su espíritu, su personalidad, el personaje desaparece por completo para el espectador mientras que actuando sin máscara el actor puede tocarse casi de forma obligatoria para construirlo.

12.1.5. El movimiento corporal de *Arlecchino*

Cuando llegue el momento de trabajar la forma de moverse de *Arlecchino* en escena según la ortodoxia teatral de la *Commedia* para el nuevo montaje de *Der kleine Harlekin* de Stockhausen será importante haber hecho una investigación sobre la forma de realizar los desplazamientos corporales, el mantenimiento del equilibrio en los movimientos, la alineación corporal usada, y las diferentes tendencias o formas de hacerlos según la época histórica que observemos o los diferentes arlequines de los que tengamos información. Es por ello que para conseguir este propósito habrá que recopilar información de fuentes bibliográficas, además de la que se obtendrá en las sesiones de trabajo realizadas con D. Javier Oliva y la Dra. D^a Livia Cruz Montes que vendrá reflejada en el Diario de trabajo y en los archivos videográficos del Anexo IV.

El momento inicial de un actor para comenzar a moverse debería consistir en ser capaz de mantener los miembros y el tronco con elegancia, naturalidad y fluidez; siempre usando movimientos corporales básicos y muy claros. Desde el aprendizaje de la técnica de la respiración hasta llegar a las acrobacias existe toda una base del oficio de actor para, luego, pasar a otras etapas como el uso de la voz y de la máscara, que nos exigirá una síntesis del gesto debido al hecho de incluir todo el movimiento corporal. Dario Fo¹⁴⁶ hace una diferencia entre la postura y movimientos del Arlequín arcaico y el más evolucionado del siglo XVIII que sufrió un proceso de refinamiento en Francia:

“En cuanto nos colocamos la máscara para interpretar a un personaje típico de la Comedia del Arte, advertimos que el juego se basa en la pelvis, báscula de propulsión para todos los movimientos. (...) El Arlequín del siglo XVIII, el llamado clásico, se mueve con el vientre hacia delante y los glúteos hacia atrás, en una postura que le impone un baile continuo con saltos.

¹⁴⁶Dario Fo, Manual mínimo ... Op. Cit., pp. 70-71

En cambio, el Arlequín arcaico del siglo XVII se asienta más sobre el tronco, desplazándose 'fuera de equilibrio' con un movimiento de caderas no bailado, sino caminado.”

El cuello tiene un papel especial que llevar a cabo para desarrollar la acción del actor, llevando a cabo mínimos movimientos con la cabeza que deben ser naturales, claros y exagerados. Debe entenderse como una zona de transmisión de la dirección a la que se adapta en cada momento la nariz y, por tanto, la máscara que llegará a tener sus consecuencias dinámicas en el tronco, piernas y resto del cuerpo.

Llegados a este punto consideramos que es muy interesante llevar a cabo, teniendo en cuenta que no somos expertos en teatro, y mucho menos en Comedia del Arte, una comparativa entre el movimiento corporal de los principales actores que hoy día encarnan el personaje de Arlequín. Este es un personaje que, como ya se ha dicho, se caracteriza por una gran y constante actividad física con acrobacias incluidas; sin embargo, como es natural, cada actor encuentra su forma personal de crear el personaje, tanto a nivel corporal como psicológico.

Entre los arlequines más famosos de nuestra época encontramos a Marcelo Moretti, actor del *Piccolo Teatro* dirigido por Giorgio Strehler, el cual mantiene un constante cambio de apoyo de un pie a otro, lo que da una sensación de actividad constante; gusta de dar saltos verticales y, también, giros sobre un solo pie y levantamientos laterales de la pierna derecha; sin embargo, no suele utilizar mucho las acrobacias y acompaña siempre su habla con gestos de manos y piernas. Se podría decir que el movimiento corporal está al servicio del texto y su dramatización.

Encontramos también a Ferruccio Soleri, que lo podríamos considerar uno de los grandes históricos de nuestra época; es un Arlequín con una actividad física más frenética, realizando más acrobacias y continuas carreras, por tanto, más exigente aeróbicamente y, además, durante sus tiradas¹⁴⁷ gesticula mucho con brazos pero no tanto con las piernas.

En cuanto a Enrico Bonavera su personaje es más mímico, utiliza el cuerpo para ayudarse a expresar el texto dramático y no hace tantas acrobacias.

¹⁴⁷Una «tirada» es un monólogo que lleva a cabo cada personaje, principalmente en el momento de presentarse por primera vez delante del público para entrar en escena, y para que el público tenga ocasión de llegar a conocerle antes de verse inmerso en la trama junto con el resto de personajes.

Der kleine Harlekin

Claudia Contin es uno de los pocos ejemplos de Arlequín que encontramos interpretados por una mujer, aunque como se ha dicho anteriormente, históricamente era habitual que la mayoría de personajes pudieran ser interpretados tanto por hombres como por mujeres. Se trata de un Arlequín muy físico, que lleva a cabo bastantes acrobacias y con una gran fluidez de movimientos corporales.

Además, tenemos también a otro actor como Dario Fo que enfoca sus personajes desde un punto de vista muy diferente a los demás; se trata de un *Arlecchino* atípico, se podría decir, bastante parco en movimientos corporales y usando sobre todo la gesticulación con brazos y la expresividad facial. Consigue crear el personaje gracias a su oficio para expresar el texto y su inteligencia para contar ideas y crear una historia. Sin duda, un gran maestro.

12.1.6. El personaje de *Arlecchino* en las artes

El personaje de Arlequín resultó muy atractivo desde sus orígenes para todo tipo de artistas de diferente género, y entre ellos encontramos también al compositor Karlheinz Stockhausen quien, como se ha explicado en el apartado V.1., antes de 1975 ya tuvo en mente una obra sobre esta temática, pero la llevaría a cabo sólo al conocer a Suzanne Stephens creando *Harlekin* y *Der kleine Harlekin*, la aparición más espectacular del personaje fuera del campo de la ópera y la principal razón de ser de esta tesis doctoral. Su colorida vestimenta, con el tiempo a rombos, dio mucho juego a todo tipo de pinturas y esculturas de madera o piedra que empezaron a principios del siglo XVII, pasando por la era pictórica del siglo XVIII y llegando hasta nuestros días en que no ha perdido fuerza y atractivo. Una investigación sobre el tema a fondo sería, sin duda, merecedora de llevarse a cabo en otro tipo de trabajo y no en éste, pero haremos un somero acercamiento artístico sobre la Comedia.

Las pinturas más importantes sobre esta temática comienzan con una serie de obras de Claude Gillot (1673-1722), por ejemplo dibujos como su escena «La falsa coqueta» y pinturas como «Arlequín, el soldado goloso» o, también, «Los dos carruajes». Jean-Antoine Watteau (1684-1721), discípulo de Gillot, dedicó una buena cantidad de obras a personajes de la Comedia del arte y fue bien conocido por ello; entre ellas cabe destacar «Arlequín galante» y «Arlequín, emperador en la luna». Lodovico

Ottavio Burnacini (1636-1707) realizó varias acuarelas sobre temas de Comedia en estilo barroco. Entre ellos cabe destacar un retrato de Arlequín solo y una escena de «El carruaje de Arlequín», como un extraño carro tirado y montado por personajes de Comedia con dos Arlequines conduciendo sentados arriba del carruaje.



Ilustración 42. Claude Gillot. Escena de La false coquette

(Fuente: Lynne Lawner, *Harlequin on the Moon. Commedia dell'Arte and the Visual Arts*. New York, Harry N. Abrams, Inc., 1998, p. 128)¹⁴⁸

En el siglo XVIII caben destacar dos nombres sobretodo, Giovanni Domenico Ferretti (1692-1768) quien pintó una serie de cuadros llamados «Los disfraces de Arlequín» (1740-1760) y, por otro lado, el grabador flamenco Gérard-Joseph Xavery creó una serie de grabados que datan de alrededor de 1710. Los grabados en blanco y negro representan una historia fantástica sobre la vida de Arlequín imaginada por el autor.

En el siglo XIX decayó el interés de Arlequín siendo sustituido por el melancólico *Pierrot*. En el Romanticismo los poetas, pintores y grabadores encontraron al meditativo y reflexivo *Pierrot* más adecuado para sus visiones y expresiones. *Pierrot* llegó a convertirse en un emblema del Romanticismo pero, aún así, existen varios retratos a mencionar de Arlequín de la época. Cabe destacar el libro sobre Comedia del arte de Maurice Sand (hijo de George Sand) con ilustraciones propias.

¹⁴⁸<http://fr.muzeo.com/reproduction-oeuvre/sc%C3%A8ne-de-la-com%C3%A9die-italienne-la-fausse-coquette/gillot-claude> (Consultado el 11-7-2014)

Der kleine Harlekin

A principios del siglo XX se produjo un renacimiento del personaje de Arlequín, sobretudo entorno a la bohème francesa y sus vanguardias. Los personajes aparecieron tanto en el arte culto como en la cultura popular. Un gran amante de estos temas fue Pablo Picasso (1881-1973) cuyas influyentes pinturas «Familia de saltimbanquis» (1905) con un Arlequín que tiene la cara del propio pintor, y «Tres músicos» (1921) en el que *Pierrot* toca el clarinete, Arlequín la guitarra y un Mono de la Comedia sostiene una partitura, muestra su profundo conocimiento por la comedia italiana.

Existe también un retrato de Arlequín de 1919 pintado por André Derain (1880-1954) que presenta al personaje como un músico con una mandolina, una imagen íntima y expresiva. Con el «Arlequín» de David Hockney (1937-) de 1980 reaparece una visión diferente, recuperando la concepción arcaica de la Comedia de los primeros tiempos. Su personaje vuelve a ser un artista alegre y acróbata, actuando en un escenario lleno de colorido con un traje parcheado como los de la primera época.

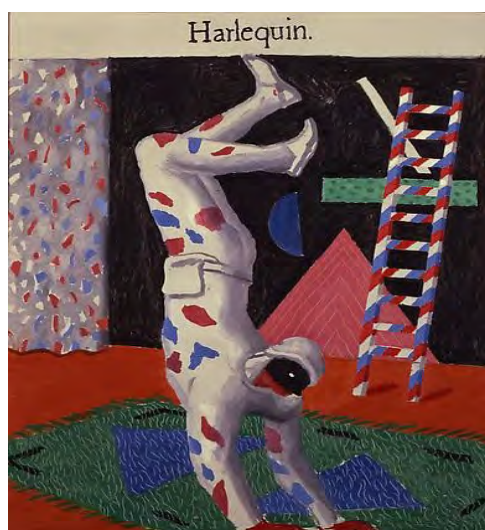


Ilustración 43. Arlequín de David
Hockney

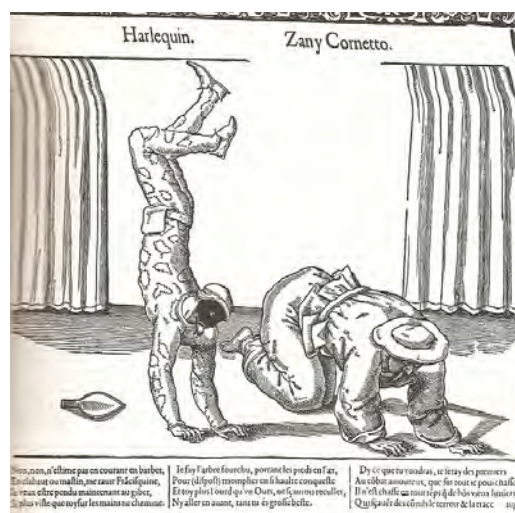


Ilustración 44. Dibujo de época

(Fuente: Lawner, 1980, 192)

No es necesario incidir en que la pintura es entre las bellas artes en la que los temas sobre la Comedia del arte han abundado más pero, sobretudo, Arlequín aparece en otras especialidades como figuras de porcelana de Meissen y Copodimonte del siglo XIX. En la escultura tenemos que destacar las obras de Juan Gris (1887-1927) como el Arlequín de 1917, las series de estatuas sobre Arlequín de Jacques Lipchitz (1891-1973) que datan de 1918 y un Arlequín flautista de Pablo Gargallo de 1932.

En el terreno de la música también encontramos lugar para la Comedia italiana, especialmente en las formas teatrales como son la ópera y el *ballet*. Entre estos últimos es necesario destacar una figura tan importante como la de Sergei Diaghilev y sus *ballets* rusos. Es posible que el Arlequín más claro que podemos encontrar sea el del *ballet* para niños *La boîte à joujoux* (1919) de Claude Debussy pero, también hay un personaje al estilo de *Pierrot* en *Petroushka* de Stravinsky (1911) y un completo grupo de personajes en su *Pulcinella* (1920). *Pierrot*, cercano en origen a Arlequín se convierte en el macabro protagonista del poema simbolista *Pierrot Lunaire* del belga Albert Giraud, musicalizado por Schoenberg en 1912, apareciendo también en canciones de Poulenc.

En el mundo de la ópera el ejemplo más evidente sobre un tema de la Comedia es *Arlecchino* de Ferruccio Busoni (1914-1916), una ópera cómica italiana, para la cual Picasso diseñó el vestuario empleado en su estreno en Venecia en 1917. Un poco anterior es la *Ariadne auf Naxos* (1912) de Richard Strauss, con un papel importante para Arlequín junto con otros *Zanni* como *Scaramuccio*, *Truffaldino* y *Brighella*. En la zarzuela encontramos «La canción del Arlequín» de «La Generala» (1912) de Amadeo Vives. También tenemos otros Arlequines, aunque con otro nombre: el de Fígaro, que es el Arlequín ideal del Siglo de las Luces, criado inteligente y entretenido que ha pasado a la historia por las óperas de Giovanni Paisiello «El barbero de Sevilla» (1782), «Las bodas de Fígaro» (1786) de Wolfgang Amadeus Mozart, «El barbero de Sevilla» (1816) de Gioacchino Rossini y «La madre culpable» (1966) de Darius Milhaud.

Otro personaje como *Scaramouche* aparece en una obra del mismo nombre de Milhaud (1937) y, entre las criadas que aparecen en papeles operísticos, tenemos a *Serpina* en *La serva padrona* (1733) de Pergolesi, *Suzanne* en *Le nozze di Figaro* (1785-1786) de Mozart, *Despina* en *Così fan tutte* (1790) de Mozart, *Colombina* en *Pagliacci* (1892) de Leoncavallo o *Zerbinetta* en *Ariadne auf Naxos* (1912) de R. Strauss.

En la música instrumental está el tema de Arlequín en obras de Georg Philipp Telemann como la *Ouverture burlesque en SibM* (ca. 1728-1729), Robert Schumann con su *Carnival Op. 9* (1834-1835), Lord Berners con su «Triunfo de Neptuno» (1926), Louis Cahuzac con su *Arlequin*, pieza encantadora para clarinete solo de uno de los principales clarinetistas de principio de siglo XX.

Llegados a este punto de la investigación en que se ha ahondado en las fuentes bibliográficas disponibles sobre la *Commedia dell'Arte* es necesario plasmar los diarios de trabajo llevados a cabo en los estudios del Master en Creación e interpretación musical de la Universidad URJC y del III master de *Commedia dell'Arte* de Málaga ya que en ellos es donde de forma práctica comenzamos a practicar este teatro y a hacer actuaciones con sus personajes, asimismo se incluirá una descripción de las mismas.

12.2. Diario de trabajo de la asignatura de Gesto y movimiento del Master Universitario en Creación e interpretación musical de la Universidad Rey Juan Carlos. Curso 2011-2012

Una vez llevado a cabo el estudio acerca de la *Commedia dell'Arte*, necesario para comprender al personaje de *Arlecchino*, vamos a pasar a describir el Diario de trabajo del curso escolar 2011-2012 en que asistimos al Master Universitario en Creación e Interpretación Musical de la Universidad Rey Juan Carlos y en que pudimos realizar un primer acercamiento al teatro de *Commedia dell'Arte*. En dicho Master una de las asignaturas era Gesto y movimiento, impartida por la Dra. D^a Livia Cruz a lo largo de los meses de enero, febrero y marzo de 2012. En ella realizamos una aproximación a la *Commedia dell'Arte* y sus personajes, así como a otros estilos teatrales como *sketches*, *clown*, segmentación corporal y preparación física y de concentración para la actuación.

Enero de 2012

1. Los personajes de la *Commedia dell'Arte*

Los caracteres de los personajes se asocian con animales teniendo en cuenta las similitudes de carácter o movimiento físico, de modo que practicamos imitaciones de los animales asociados con los diferentes personajes para meternos más en la psicología y movimientos que convienen en cada caso.

- Arlecchino

De esta manera *Arlecchino* se asemeja a un personaje que es una mezcla de mono y gato con la agilidad típica de estos animales, y con el pensamiento de perro

caracterizado por un gran instinto y pensamientos de ansia por comer. Siempre suele salirse con la suya porque es más rápido que los demás, monta grandes líos sin mala intención, como las bromas pesadas típicas de un niño ingenuo.

- Il Capitano

Es un personaje mezcla entre un sabueso y un mastín, de carácter fanfarrón y combativo, bravucón y pendenciero. Es un romántico que lucha habitualmente con el Enamorado e *Il dottore* por el amor de la hija de *Pantalone*. Amenaza de muerte a sus rivales pero al final no mata a nadie; en realidad es un cobarde que aparenta ser lo que no es, un valiente.

- *Pantalone*

Es una mezcla de pavo y gallo, con el pensamiento de un buitre. Es un personaje noble, viejo verde y avaro.

- Brighella

Es un criado, un *Zanni* de clase algo más alta. Es listo y suele tocar un instrumento, de carácter malvado y retorcido. Sería una mezcla entre perro pero con la astucia de un gato.

- Pulcinella

Es otro criado, jorobado y malintencionado, de carácter sarcástico. Sería una mezcla de pulga y pollito.

- Il Dottore

Es un personaje gordo, con movimientos pesados y feliz con su barriga cuya cara tendría apariencia de cerdo. Aparenta tener una sabiduría sin límites en todas las facetas pero siempre suelta sandeces, recita sin tener ni idea, suele decir frases en idiomas como el latín pero en realidad dice barbaridades que demuestran que no lo conoce. Es un fantasmón muy contento de sí mismo que va detrás de las jovencitas.

- Colombina

Der kleine Harlekin

Es un personaje mezcla de gallina, que está siempre hablando, y zorra, en todos los sentidos. Es retorcida, sensual, consigue todo lo que quiere de los hombres a través de sus encantos, usando habitualmente un pronunciado escote. Es uno de los personajes que no llevan máscara.

- Los Enamorados

Los Enamorados son personajes a parte de todos los demás que recitaban, cantaban, bailaban y tocaban instrumentos de cuerda o de viento. Tienen una forma muy florida y rococó de hablar, como los personajes de un culebrón televisivo. Son unos grandes y exagerados actores. Para ellos todo es maravilloso, llevan vestidos de época. No están asociados a ningún tipo de animal y se ríen de la alta burguesía y la nobleza.

Ésta fue una primera aproximación a los personajes de la *Commedia dell'Arte* en la que pudimos empezar a familiarizarnos con diferentes técnicas de interpretación corporal asociadas a caracteres diferentes de los personajes en las cuales había que reptar, gatear, saltar y, en definitiva, imitar a una gran cantidad de animales metiéndose en sus movimientos físicos y, también, dentro de su instinto.

2. Los segmentos corporales

Siguiendo en la línea de conocer y mejorar técnicas de expresión corporal que luego pueden ser adaptadas y utilizadas en la interpretación instrumental hicimos un trabajo con los diferentes segmentos corporales, es decir, aprender a mover partes del cuerpo mientras el resto se mantiene inmóvil como si tuvieran vida independiente. Son movimientos que recuerdan mucho típicos gestos de algunos estilos de danza contemporánea y urbana.

- La cabeza

En la cara es donde va colocada la máscara de modo que según se mueva puede expresar emociones diferentes, por ejemplo:

Si la cabeza se adelanta es que el personaje está pensando, agresivo o clavando la mirada.

Si mira hacia abajo puede ser que esté triste, distraído o con problemas.

Si mira hacia arriba puede estar distraído, abstraído, en plan poético, o también puede tener un carácter engreído, sintiéndose superior.

Realizamos movimientos lineales muy definidos con la cabeza en las cuatro direcciones, izquierda, derecha, adelante y atrás lo cual ayuda también a conseguir una capacidad de moverse de forma expresiva y además, una flexibilidad y distensión muscular en el cuello y en todas las siguientes partes del cuerpo que se trabajarán, que resulta muy beneficiosa. Luego, hacemos movimientos circulares completos en ambas direcciones.

- Los hombros

Si se encogen hacia arriba pueden expresar un susto, sorpresa o un peligro.

Si se adelantan el personaje puede estar pavoneándose.

Si están muy atrás puede suponer un desafío.

Si están en posición baja puede suponer un bloqueo.

Los hombros son junto con el cuello las zonas del cuerpo que más bloqueadas suelen tener los intérpretes musicales. Es por ello que el movimiento de ambas resulta de gran interés para conseguir en esta zona del cuerpo una postura bien alineada, relajada y con movimientos precisos y expresivos, tanto cuando se toca el instrumento como cuando no. Realizamos movimientos con los hombros adelante, atrás, arriba y abajo.

- El pecho

Si está adelantado denota optimismo, un carácter romántico o ingenuo.

Si está hundido puede ser un personaje miedoso, inseguro o retraído.

Es una parte fundamental del cuerpo pues es donde está el corazón y puede dar a entender muchas cosas acerca del carácter y la psicología del personaje, o de la música en caso de que no haya faceta teatral o coreográfica. Realizamos movimientos con el pecho hacia afuera y adentro.

- La pelvis

Der kleine Harlekin

Si está adelantada puede ser un personaje invasor, que tiene todos los sentidos cubiertos en paz.

Si está atrasada puede ser un personaje esquivo, que va con pies de plomo

La pelvis es una zona corporal que suele estar bastante descuidada por parte de los instrumentistas al no estar directamente involucrada en la interpretación de ningún instrumento pero que su buen uso y postura tiene mucho que ver con el resultado final corporal, manteniendo un mejor tono muscular en toda la parte del tronco superior que sí está relacionada con la interpretación, de modo que a fin de cuentas su cuidado y uso es fundamental. Realizamos movimientos curvos hacia adelante, atrás, izquierda y derecha y, luego, círculos completos en ambas direcciones.

- Las rodillas

Si están dobladas puede ser un signo de debilidad.

Si están rectas suelen ser personajes jóvenes.

- 27/28-1-2012

3. Ejercicios de control corporal

Cada día llevamos a cabo un calentamiento corporal con ejercicios que nos ayudan a aumentar el tono muscular, otros de concentración en círculo todo el mundo y pasándonos una pelota imaginaria por ejemplo con diferentes reglas de juego y, también, llevamos a cabo ejercicios donde podemos mejorar el uso corporal que hacemos en gestos y movimientos típicamente cotidianos.

- Comenzamos realizando ejercicios de calentamiento y para el desarrollo de la energía y flexibilidad típicos de *Yoga* y *Chi-kung*.
- Ejercicio de observación sobre la forma personal de caminar de cada uno tratando de corregir pequeños problemas. Tratamos de seguir con atención la secuencia de talón, planta y punta con toda la fluidez y naturalidad posible. El esternón hay que mantenerlo arriba, soltar los hombros y la espalda, con la cabeza tirando hacia atrás y arriba.

- Ejercicio de subir y bajar escaleras con la misma atención que en el ejercicio anterior.
- Tratar de mantener una atención constante en cada momento del día y, sobre cada acción y actividad.
- Ejercicio de segmentación frontal y lateral moviéndose como serpenteando, formando una especie de S con el cuerpo. Este ejercicio es una evolución lógica muy interesante y beneficiosa de los movimientos de segmentación independientes trabajados otros días, en ellos hay que combinar varios de esos movimientos para formar un movimiento conjunto muy expresivo.
- Ejercicio de coger un objeto del suelo o de una estantería alta tratando de usar el cuerpo con la máxima fluidez, eficacia y economía de medios.
- Ejercicio de “zas-boing”. Se trata de un ejercicio de concentración y reacción rápida, aumentando la energía corporal y el control del movimiento.

4-2-2012

- Ejercicios de segmentación moviéndose en forma de S con las costillas hacia un lado, el otro, adelante y atrás separándolas del resto del tronco.
- Ejercicio de cruceta adelante y atrás añadiéndole la segmentación anterior.
- Ejercicios de segmentación con el cuello, a los lados, adelante y atrás.
- Aprendizaje de lucha escénica dándose golpes por parejas y caídas al suelo.



Ilustración 45. Escena de Clown

(Fuente: elaboración propia)

25-3-2012

7. Escena de *Commedia dell'Arte* para el examen.

La segunda parte del examen final de la asignatura de Gesto y movimiento del Master en Creación e Interpretación musical de la URJC consistió en la creación junto con un compañero de una escena de *Commedia dell'Arte* de duración corta para lo cual teníamos que representar los personajes de *Arlecchino* e *Il dottore*. El personaje de *Il dottore* lo representó Juan Manuel Cisneros y *Arlecchino* Santiago Martínez.

Preparamos una típica escena con estos dos personajes que consistiría en que *Arlecchino* es sirviente de *Il dottore*, en cuya casa se encuentran. *Il dottore* recita latinajos, suelta peroratas interminables sobre toda su sabiduría infinita, todos sus inventos, habla en todos los idiomas posibles mezclándolos con innumerables errores; mientras *Arlecchino* le prepara algo que comer pasándolo realmente mal pues él lleva por lo menos dos semanas sin comer y no para de pensar cómo puede conseguir llevarse algo a la boca. Mientras *Il dottore* comienza a comer él trata de morder un zapato pero no está bueno, de modo que busca excusas para distraer a su amo y, mientras, él robarle

algo de sopa del plato y, luego, algún mordisco a una chuleta de cordero y algún trocito de pan. Finalmente, Il dottore le descubre acabando la escena con la típica persecución para dar su merecido a *Arlecchino* por robar.



Ilustración 46. Escena de Commedia dell'Arte.

Arlecchino e Il Dottore

(Fuente: elaboración propia)

12.3. Diario de trabajo del III Master de Commedia dell'Arte de Málaga

12.3.1. Diario de trabajo

Y una vez hecho el acercamiento al Diario de trabajo del Master de la URJC para la preparación de un nuevo enfoque de la obra *Der kleine Harlekin* de Karlheinz Stockhausen consideramos básico que lo primero debería ser realizar un acercamiento al conocimiento teórico y práctico del personaje de *Arlecchino* de la *Commedia dell'Arte*, tanto de su carácter como de su forma de moverse y sus principales poses corporales. Para ello asistimos al III Master en *Commedia dell'Arte* que se celebró en Málaga entre los días 2 y 31 de julio de 2012, de lunes a jueves y de 16h a 21h. El profesorado, miembros de las compañías de teatro Ennio Trinelli y la malagueña Teatro del *Lazzi*, fue el siguiente:

Der kleine Harlekin

- Ennio Trinelli y Javier Oliva: Profesores de *Commedia dell'Arte*
- Irene Salas: Profesora de la Mujer en la *Commedia dell'Arte*
- Nando Llera: Profesor de Acrobacia y lucha escénica en la *Commedia dell'Arte*

2-7-2012

- Acrobacia y lucha escénica en la *Commedia dell'Arte* (Prof. Nando Llera):

Debido a motivos personales del profesor esta asignatura se concentrará en las dos primeras semanas del Master con sesiones dobles de 16h a 18h. En una primera charla entre profesor y alumnos creímos conveniente informar a Nando sobre nuestros problemas físicos, especialmente a nivel de las vértebras cervicales y los mareos que ello nos provoca al realizar, por ejemplo, ejercicios como girar sobre el propio eje. Trataremos de realizar los ejercicios que podamos de acuerdo a nuestras posibilidades y sin llegar a sobrepasar nuestros límites.

Esta primera toma de contacto nos ha servido para conocer a nuestros compañeros y darnos cuenta de que todos ellos o bien han terminado los estudios de Arte dramático, o son actores aficionados de larga trayectoria con algún conocimiento sobre la *Commedia* o pertenecen a grupos de danza como el *funky* y similares. Ello nos da la sensación de que vamos a estar un poco en desventaja a nivel físico y teatral.

Después de comenzar con un calentamiento físico que haremos cada día hemos llevado a cabo un primer contacto con los siguientes ejercicios:

- Voltereta hacia delante

Para llevar a cabo una buena ejecución es muy importante hacer bien la preparación de la voltereta sin prisa, flexionando las rodillas y con los brazos muy extendidos. Al empezar el movimiento hay que enrollar la cabeza hacia dentro todo lo posible, mirando el ombligo. El giro ha de ser suave y el primer contacto con el suelo nunca debe ser a nivel del cuello sino por debajo de él para evitar posibles lesiones. Es importante tomar algo de impulso para terminar en cuclillas y estar preparado para hacer otra voltereta.

A pesar de que con este tipo de ejercicios siempre hemos sentido un poco de respeto a su realización lo llevamos a cabo bastante bien aunque notamos mucho la sensación de mareo y necesitamos tener pausas entre una voltereta y otra para recuperar bien la estabilidad.

- Hacer el pino sobre las manos

Hay que adelantar un pie con la rodilla flexionada, las manos se mantienen extendidas dirigiéndose lejos de los pies y con suavidad se apoyan en el suelo. Es importante mantener un buen eje corporal bien alineado y, por supuesto, es fundamental calcular bien el impulso para no pasarse de la vertical. El ejercicio lo realizamos con ayuda de dos compañeros que nos cogen de los pies para que sea más fácil mantener el equilibrio y corregirnos la postura. Este ejercicio requiere una buena fortaleza del tren superior y dado que no estamos habituados el día siguiente hemos tenido una gran sensación de agujetas.

- Equilibrio por parejas

Nos colocamos por parejas con otro compañero de estatura y peso similar, cara a cara y con los pies juntos, cogidos por los antebrazos bien extendidos. Nos separamos bajando en equilibrio los cuerpos y, compensando nuestros pesos, vamos bajando hasta sentarnos en el suelo, desde donde llevamos a cabo la misma operación pero subiendo poco a poco. Es un ejercicio en el que nos sentimos muy cómodos y notamos que desde el principio conseguimos que salga bien.

- Equilibrio espalda contra espalda

El fundamento del ejercicio es el mismo que el anterior. Partiendo de una posición de espalda contra espalda y los talones de los pies algo separados uno del otro vamos bajando hasta llegar a sentarnos en el suelo y, luego, partiendo desde el suelo subiremos. En este ejercicio también notamos que mantenemos un buen control del mismo aunque sentimos que es más difícil levantarse en la segunda parte del mismo, hace falta bastante fuerza en las piernas.

- Portador

La posición de portador es muy importante pues se va a aplicar de forma práctica en las actuaciones que llevaremos a cabo. El portador siempre va emparejado

Der kleine Harlekin

con otro personaje que sube encima de él. La posición básica consiste en una gran seguridad con los pies separados y las rodillas flexionadas. La pareja se sube en el principio de los cuádriceps, cerca de las articulaciones de las caderas del portador. Si se hace este equilibrio cara a cara se cogen con fuerza por los antebrazos y se separan para distanciar los cuerpos y conseguir un mejor equilibrio. Se puede soltar una mano y con la otra hacer algún gesto al público como por ejemplo saludarle. Si el otro sube por detrás los cuerpos han de estar muy pegados para mejorar el equilibrio y debe soltar las manos para gesticular según la trama. Una variación de esta postura sería que el que está arriba subiera un pie en el cuádriceps del portador pero el otro lo sube hasta su hombro en un intento de seguir subiendo más y más. En estos ejercicios notamos que se nos da mejor hacer de portador que estar arriba, en el segundo caso nos sale mejor estando cara a cara, subir desde atrás nos cuesta bastante y lo conseguimos pero con un gran esfuerzo físico tanto por nuestra parte como la de nuestro compañero, lo cual hace que no consigamos naturalidad en el resultado.

- Interpretación (Prof. Javier Oliva):

En esta clase vamos a trabajar técnicas y ejercicios de interpretación teatral en general que luego nos serán útiles para la realización de pequeñas actuaciones. Los primeros han sido los siguientes:

- Improvisación individual.

Realización individual de una improvisación sobre cualquier cosa que pueda suceder, aunque sea algo sin sentido o estúpido. Notamos nuestra falta de costumbre a hablar en un escenario sobretodo cuando no nos han dicho sobre qué, nos cuesta encontrar algo sobre lo que hablar e interpretar, lo conseguimos cuando dejamos de pensar y buscar y lo que hacemos es comenzar a hablar aunque no sepamos aún sobre qué, poco a poco las ideas fluyen y, curiosamente, se va notando que empezamos a tener ideas buenas y divertidas. La clave es, sin duda, no pensar y actuar.

- Improvisación por parejas.

Llevamos a cabo una improvisación por parejas, en ella un actor cuenta una historia como en el ejercicio anterior y el otro la gesticula. Las sensaciones son

similares a las anteriores, vamos siendo conscientes del carácter abierto e intuitivo que alcanzan los actores por su entrenamiento y, sin embargo, percebimos cómo los músicos, que no tenemos este tipo de aprendizajes, tenemos una mayor dificultad para improvisar historias habladas pero también una mayor tendencia a ser de carácter más introvertido, quizá por el hecho de que en nuestro estudio dedicamos mucho tiempo al estudio individual sin relación social con otras personas. Es un tema muy interesante en el que profundizar pues el carácter que uno tiene es lo que se transmite en el momento de nuestras interpretaciones musicales, sin duda este tipo de entrenamiento teatral es muy beneficioso para los músicos en el sentido de que puede ayudarnos mucho a comunicarnos con mayor naturalidad con el público y a sentirnos mejor en el escenario.

- Escenificación por parejas de un texto corto.

Primero llevamos a cabo una corta y simple historia entre dos actores en tono completamente neutro, sin expresar ninguna emoción ni sentimiento. Luego, se hace con diferentes estados de ánimo como la ira, alegría, amor, tristeza, etc., también trabajando muchos niveles diferentes de intensidad de esos estados de ánimo. Es un ejercicio muy interesante que te ayuda a sentir de forma muy contrastante las diferentes emociones expresadas así como sus gradaciones; igualmente lo consideramos muy beneficioso a nivel musical, especialmente en las ocasiones en que no se tiene claro qué es lo que la música expresa o en músicos que tienen una especial dificultad para comunicar con el público aunque tengan unas buenas dotes técnicas. Comenzamos a tener muy claro que los beneficios que se pueden obtener interrelacionando diferentes tipos de artes son enormes, cómo unas influyen y ayudan a otras.

- Personajes masculinos de la *Commedia dell'Arte* (Prof. Ennio Trinelli):
 - Zanni

El personaje de *Zanni* es una de las figuras más representativas de este teatro, lo desempeñan criados o sirvientes. Dentro de este grupo los hay que tienen específicamente un nombre propio y diferenciado, o bien se pueden denominar simple y generalmente como *Zanni*.

Der kleine Harlekin

La postura básica de *Zanni* sería la siguiente: el tronco ha de permanecer siempre bien erguido, los pies con los talones juntos y las puntas abiertas, se flexionan las rodillas lo máximo posible y las caderas balanceadas con los glúteos hacia atrás, los codos se mantienen algo abiertos y las manos como una prolongación del antebrazo, nunca dejarlas flácidas.

La forma característica de caminar de *Zanni* consiste en que el tronco no se mueve, de cintura hacia abajo los pies se adelantan alternativamente como si no tuvieran nada que ver con el resto del cuerpo, el interior de los pies avanza como si empujara una pelota a ras de suelo y se produce un mínimo gesto de adelanto de los pies pero con repeticiones muy rápidas. La mirada se mantiene siempre fija al frente, siendo ésta dirigida por la nariz o el entrecejo, lo cual supone una preparación para el uso de la máscara en el futuro. Cuando la mirada cambia de un punto a otro siempre es de forma directa, sin entretenerse en el proceso del cambio, realizando gestos muy claros y nítidos para que las emociones puedan ser captadas por el público a pesar de usar la máscara.

Los *Zanni* suelen ser personajes muy viscerales caracterizados por el hecho de que pasan mucha hambre permanentemente, no se sabe desde cuando, y este hambre puede ser de comida, sexual o monetaria, es decir, son personajes con un desmesurado sentido de la gula, avaricia o lujuria. Además, a lo largo de la trama siempre ocurre algo que les separa de la felicidad de conseguir la comida, el dinero o el acto sexual. Su color de vestuario básico sería el blanco.

3-7-2012

- Acrobacia y lucha escénica en la *Commedia dell'Arte* (Prof. Nando Llera):
 - Volteretas enlazadas.

Hacer varias volteretas seguidas enlazadas, manteniendo una cadencia en el movimiento y una breve pausa entre una y otra. Es un ejercicio que nos provoca mareo y tenemos que alargar las pausas más de lo que sería deseable.

- Rueda lateral.

Las rodillas comienzan algo flexionadas y las manos buscan con suavidad el suelo como para hacer la voltereta o el pino pero de forma lateral. Primero se adelanta la mano del lado hacia donde vamos en el suelo, luego la otra, manteniendo las caderas y las piernas lo más arriba posible. Enlazar varias ruedas formando un gran círculo y sin perder el impulso de la rueda anterior (similar a como lo hacen los luchadores de *Capoeira*). Este ejercicio nos resulta muy complicado y el resultado no es bueno hace falta casi el mismo resultado que haciendo el pino.

- Giro sobre sí mismo.

Vamos a comenzar dando un salto girando un cuarto de vuelta y avanzaremos con media vuelta, tres cuartos de vuelta, una vuelta completa y hasta una vuelta y cuarto, todo ello claro dependiendo de la capacidad de cada uno. Es importante buscar siempre un punto fijo en la dirección hacia la que uno se dirige y no perderlo para mantener el equilibrio y no marearse. Es la técnica que usan los bailarines aunque a nosotros la verdad es que no nos resulta efectivo, nos mareamos como de costumbre cada vez que hacemos cualquier tipo de giro sobre nosotros mismos. Nuestro límite físico está en los tres cuartos de vuelta, para dar la vuelta completa nos quedamos algo cortos y el giro no tiene naturalidad.

- Secuencia de voltereta, rueda lateral y giro enlazados.

Comenzamos a enlazar diversos ejercicios que pueden formar parte de escenas con actividad intensa. Las sensaciones personales son similares a las del ejercicio anterior.

- Ejercicio haciendo el pino sobre la cabeza.

Empezaremos haciendo la posición del cuervo (*asana* típica de *yoga*), luego acercamos la cabeza hacia el suelo y colocamos las piernas en forma de silla. A partir de ahí sólo nos queda estirar las piernas y posteriormente se puede evolucionar abriéndolas atrás, adelante y hacia los lados. No somos capaces de hacer la postura

Der kleine Harlekin

completa, de momento estamos intentando conseguir hacer el cuervo pero nos cuesta mantener el equilibrio.

- Ejercicio de lucha escénica.

Un actor simula que da un guantazo a otro en la cara, el que la recibe da una palmada con las manos delante de las caderas para provocar el ruido o bien lo hace un tercer personaje que no interviene. El que recibe la palmada simula el efecto con un giro de la cara en dicha dirección.

- Personajes masculinos en la *Commedia dell'Arte* (Prof. Ennio Trinelli):
 - Zanni

Comenzamos con la forma de caminar para calentar, hay que llegar a hacerlo de forma automática sin tener que pensar en ello. Hasta ahora lo hemos hecho sin avanzar pero para ello hay que mantener las piernas flexionadas y los empeines bien estirados, como haría un bailarín de *ballet*. Ennio nos va situando en una escena y nosotros seguimos sus indicaciones: a *Zanni* de repente le entra hambre, un hambre insoportable, ve algo de comida, quizá una migaja de pan que se le ha caído a alguien, la coge gozando infinitamente por su migajita, la mira desde todos los ángulos y posiciones hasta que al fin se la come. Finalmente, disfruta y celebra el hecho de haber comido por primera vez desde hacía tantísimo tiempo. Vuelve a caminar de manera normal y al poco tiempo le entra otra vez el hambre horrible comenzando la misma secuencia.

Practicamos el doble paso de *Zanni* que es un doble paso lateral en una dirección y, luego en otra, alternativamente. Es el típico paso de cuando *Zanni* está alegre y va a realizar algún encargo que se le encomienda.

- Ejercicio de salto lateral.

El pie adelantado estira la pierna entera saltando hacia el lateral mientras los brazos se levantan en horizontal, sería como los saltos típicos de los bailes de Fred Astaire o la postura del guerrero de yoga.

- Personajes femeninos en la *Commedia dell'Arte* (Prof. Irene Salas):
 - Colombina

Hay que resaltar que en este tipo de teatro todos los actores hacían papeles tanto masculinos como femeninos, sobre todo teniendo en cuenta que en el siglo XVI y posteriores no había muchas mujeres actrices, de modo que todos los alumnos estamos aprendiendo ambos tipos de personajes.

Para hacer la postura de *Colombina* comenzamos colocando el talón de un pie en la parte interior del puente del otro pie y con las puntas abiertas, manteniendo una pierna estirada y la otra flexionada mientras las caderas se ladean hacia el lado de la pierna estirada. El torso y la cabeza se mantienen bien erguidos con los brazos en jarra, los codos hacia afuera en un eje lateral y las muñecas flexionadas en la cintura. Mientras se mantiene la postura se aletea continuamente con los codos, siempre sonriendo y con los ojos muy abiertos. De vez en cuando se cambia de apoyo de un pie al otro cambiando la postura de los pies, las piernas y las caderas.

Para aprender la forma de caminar de *Colombina* hay que adelantar los pies, un poco como a la manera de *Zanni* pero con el interior de los pies hacia arriba levantando los pies del suelo y el exterior de la punta hacia él. Se avanza saltando y con el torso algo hacia atrás, viéndolo desalineado desde un eje corporal lateral.

Cuando *Colombina* quiere hacer una parada da un salto hacia adelante haciendo con los brazos un molino en esta misma dirección pero manteniendo flexionados los codos y muñecas, y las manos se quedan a la altura de la frente volviendo a la cintura en un solo movimiento.

Der kleine Harlekin

- Interpretación (Prof. Javier Oliva):
 - Ejercicio de improvisación por parejas.

Un actor cuenta una historia y el otro gesticula lo que oye con posturas, movimientos y el carácter de un personaje que puede ser tanto masculino como femenino.

- Escenificación de un texto corto interpretando un personaje masculino o femenino.

Primero llevamos a cabo la escena en un tono neutro, luego pasamos a hacerlo con diferentes estados de ánimo bien diferenciados como la ira, alegría, amor, tristeza, etc., y con muchos niveles de intensidad contrastantes.

4-7-2012 a 9-7-2012

- Acrobacia y lucha escénica en la *Commedia dell'Arte* (Prof. Nando Llera):

El día 4 empezamos a practicar el Ejercicio de la rueda consistente en hacer volteretas hacia delante pero por parejas de modo que un actor se coloca en el suelo boca arriba con las rodillas flexionadas, el otro actor se coloca sobre él de modo que cada uno coge al otro con las manos en sus tobillos formando una rueda humana que da volteretas avanzando por la propia inercia del movimiento en la dirección hacia la cual se mueven alternativamente los actores.

Practicando el ejercicio y estando en la posición superior perdimos un poco el equilibrio cayendo algo ladeado hacia el lado derecho de modo que nos golpeamos con el cuello y hombro derecho en el suelo sintiendo un gran dolor y al cabo de un momento una gran contractura muscular en la zona. Desde entonces tuvimos dicha contractura y mareos hasta el día 10 en que nos pudimos incorporar de nuevo a las clases.

10-7-2012

- Acrobacia y lucha escénica en la *Commedia dell'Arte* (Prof. Nando Llera):

Debido a que aún no nos encontramos completamente recuperados de la lesión cervical nos incorporamos a las clases realizando sólo ejercicios suaves que no tengan riesgo de hacernos daño otra vez.

- Lucha escénica con palos.

Cada actor tiene un palo que usa a modo de espada, cogido con las dos manos. Se practica por parejas y el que ataca simula que da con las dos manos en la cabeza (arriba), cuello (de lado y arriba) o cadera (de lado y a media altura), mientras que el que defiende sujeta el palo con una mano en cada extremo en posición perpendicular al que ataca para defenderse, en horizontal cuando se le ataca a la cabeza, en vertical alto cuando se le ataca a la altura del cuello, en vertical a media altura para defenderse en las caderas, en vertical sujetando el palo con una mano y apoyado en el suelo para defenderse a la altura de los pies. Otra posibilidad de defenderse a la altura de los pies es saltar para que el palo del contrario haga un barrido por debajo del que defiende cayendo éste en cuclillas y el que ataca hace entonces otro barrido por encima de su cabeza.

- Interpretación (Prof. Javier Oliva):

Hemos comenzado a realizar trabajo con las máscaras, dado que el público no puede ver la cara del actor es muy importante que la máscara le mire siempre de frente y que el contacto visual sea el punto de comunicación fundamental entre el actor y el público.

- Rectificaciones de la máscara.

Las rectificaciones de la máscara son mínimas modificaciones de la dirección hacia la cual está dirigiendo el actor la máscara al mirar a alguna persona. Para ello

Der kleine Harlekin

hemos ido practicando el siguiente ejercicio: un actor con máscara mira al público y varias personas en diferentes posiciones del patio de butacas le llaman la atención de modo que él tiene que realizar pequeñas adaptaciones con la máscara mirando arriba o abajo, a izquierda o derecha para conseguir el perfecto contacto visual con cada una de ellas, estas personas le ayudan a rectificar la orientación diciéndole en qué dirección tiene que modificarla.

- Las cuatro poses visuales de la máscara.

La expresividad de la máscara, además del contacto visual del actor con el público, se lleva a cabo con cuatro poses que son básicas ya que se utilizan en momentos importantes de las actuaciones para que el público llegue a comprender perfectamente lo que le está ocurriendo al personaje. Estas poses son las siguientes:

Atención. La atención se expresa adelantando la cabeza con un “ooooo” de sorpresa como si se hubiera visto algo.

Repulsión. La repulsión se expresa atrasando la cabeza con un gesto como si se hubiera visto algo feo o de asco.

Curiosidad. La curiosidad se consigue ladeando la cabeza.

Amor. La expresión de amor se consigue con la cabeza adelantada y ladeada.

- Ejercicio de calentamiento con segmentación del cuello.

Hemos trabajado este ejercicio de segmentación del cuello como complemento a la práctica de la máscara, en él desarrollamos las diferentes poses y movimientos que se pueden hacer moviendo el cuello. La secuencia es la siguiente, desplazamos la cabeza en horizontal hacia la izquierda -como los típicos movimientos de los bailes tradicionales hawaianos y similares-, luego a la derecha, volvemos al centro, delante y desde ahí hacemos un giro circular completo hasta volver a la posición adelantada para acabar volviendo al centro. A continuación, se repite la secuencia pero con el giro circular en dirección contraria.

- Ejercicio de *training* de *Zanni*.

Se trata de un corto ejercicio para comenzar a adaptarse al personaje de *Zanni*, su carácter, movimientos y poses que luego habrá que desarrollar más ampliamente en las actuaciones. Se entra al escenario de perfil derecho al público, llorando y dando pasos irregulares. Se hace un giro para ver al público y se sigue caminando, luego, hay un gesto *-shock-* de sorpresa al darse cuenta de que ha visto a gente, se hace un giro de cabeza para comprobar que el público está verdaderamente ahí y, luego, de todo el cuerpo mirando de frente. A continuación, realiza miradas a cada persona del público pidiendo ayuda. Dado que nadie le ayuda se produce una desesperación. Sigue andando y llorando. Se realiza una mirada a la derecha del escenario con gesto neutro adelante y, luego, de repulsión mirando a personas del público. Se gira de perfil derecho con gesto de amor hacia alguien y sigue caminando para salir finalmente del escenario.

En este ejercicio podemos ver como en una secuencia corta de movimientos y poses ya hemos trabajado las cuatro poses básicas de la máscara: atención, repulsión, curiosidad y amor. Se trata de un ejercicio muy concentrado interesante para ir desarrollando cada aspecto del personaje de *Zanni*, a partir del cual se desarrollan la mayoría del resto de personajes de la *Commedia*.

- Compañías de teatro de *Commedia dell'Arte* y profesores:

Hoy hemos realizado un acercamiento general a título informativo de los principales profesores y compañías de teatro de *Commedia dell'Arte* que existen actualmente. No ha pretendido ser en modo alguno exhaustiva.

De entre los grandes de la *Commedia* actuales destacamos a figuras como las de Carlo Bosi, con una visión teatral tradicional y, también, a Giorgio Strehler. La compañía *Piccolo Teatro* es, sin duda, fundamental en la época moderna con figuras como la del histórico Ferruccio Soleri, ya de edad bastante avanzada, y otros más jóvenes como Enrico Buonavera o Stefano de Luca, más joven y un buen pedagogo y director. Podemos destacar también figuras como la de Antonio Fava con una visión más moderna de la *Commedia* o a Claudia Contin, mujer arlecchino muy perfeccionista

Der kleine Harlekin

en los movimientos y, por tanto, muy buena para adquirir buena técnica, es una gran estudiosa del movimiento corporal en el teatro de diferentes culturas. Con el renacimiento actual de la *Commedia* Sartori llevó a cabo junto a Jacques Lecoq una reconstrucción de las antiguas máscaras que es la que se utiliza hoy en día.

Fuera de Italia y más concretamente en España podemos destacar las figuras de Felipe Cabezas, chileno gran conocedor de la historia y el desarrollo de la *Commedia*, así como a Adriano Iusevich y Eugenio Barba. En Alcalá de Henares la Compañía Finiquito realiza un curso de *Commedia dell'Arte* cada verano, en Cádiz La madriguera Teatro han creado un personaje de arlequín en versión gaditana muy interesante, en Alicante encontramos a Antón Valen y *Les bouffons Teatro*, en Galicia a Xavi Ramilo y Paso de Valverde Teatro y, finalmente, en Cataluña a Javier Villena y Miren Ecurriola con *On stage Teatro*. A nivel de constructores de máscaras podemos destacar a Víctor Pérez en España y a Jorge Añón en Uruguay.

14-7-2012

- Acrobacia y lucha escénica en la *Commedia dell'Arte* (Prof. Nando Llera):
 - Enlace de voltereta hacia delante y giro de 180°.

Hacemos varias secuencias de repeticiones seguidas.

- Ejercicio por parejas.

Un actor da una voltereta hacia delante y el otro salta por encima al mismo tiempo. Se trata de las típicas combinaciones de acrobacias que hacen los *Zanni* en escena, una preparación para ello.

- Ejercicio haciendo el pino sobre las manos.

Primero lo hacemos con ayuda de dos compañeros y comenzando por hacer sólo tijeras con las piernas para luego hacer el pino completo. A nosotros este tipo de

acrobacias siguen sin salirnos bien, además de tener aún mucha precaución por la lesión.

- Ejercicio anterior haciendo el pino sobre las manos y dejarse caer haciendo una voltereta, metiendo bien la cabeza y el cuello flexionando los brazos.
- Ejercicio de la postura del cuervo y, luego, enlazar con el pino de cabeza con ayuda de la pared.
- Ejercicio de la postura del gato.

Partiendo de una posición a cuatro patas cruzamos por el interior el brazo derecho, apoyando el hombro derecho en el suelo. Llevamos los pies a la izquierda reptando y los flexionamos, los subimos y al final queda como un pino de cabeza pero torcido.

- Voltereta hacia atrás.

Salimos desde la posición de cuclillas, nos dejamos caer hacia atrás torciendo el cuello y pasando por un hombro sólo.

- Voltereta desde posición de pie.

Un ejercicio aún más evolucionado sería la voltereta hacia delante partiendo desde la posición de pie. Cruzamos el brazo derecho por delante, nos dirigimos al suelo sobre el hombro derecho metiendo mucho la cabeza por precaución siempre para prevenir lesiones.

Der kleine Harlekin

- Otra variación de la acrobacia anterior sería comenzar la voltereta desde la posición de pie pero con un tropiezo.

Ferruccio Soleri hace esta acrobacia con una bandeja sobre la mano derecha y sin que caiga va haciendo todo tipo de movimientos.

- Patada hacia el lateral del cuerpo con ambos pies mientras se da un salto, también se puede hacer centrada delante del cuerpo.

Es importante tener siempre en cuenta que para la realización de acrobacias y los movimientos personales de cada personaje menos es más, es básico tenerlo presente para no perderse en las piruetas y conseguir que todo esté siempre en función de la actuación.

- Personajes masculinos de la *Commedia dell'Arte* (Prof. Javier Oliva):

Hemos comenzado a conocer otros personajes de la *Commedia dell'Arte*. Hasta ahora habíamos trabajado sólo *Zanni* que es el básico a partir del cual pueden evolucionar los demás, para ello es importante encontrar la respiración de cada personaje pues a partir de ella encontraremos su voz pues, cada cual tiene la suya peculiar y diferenciada de los demás. Entre ellos hemos visto los siguientes:

- *Pantalone* o Pantalón.

Sus colores son el negro, rojo y amarillo. Las manos se colocan como unas garras a la altura del pecho. Sus pies se mueven poco y siempre lleva un brazo arriba sentenciando, con la cabeza adelantada y la mandíbula también. Para hacer giros derrapa dando 90° a un solo pie. Sería un personaje como un ave de carroña.

- Il dottore.

Es un viejo gordo que camina con los brazos en alto o se ayuda con uno a empujar el aire para girar, tiene barrigón y los pies no se alzan del suelo. Está siempre oliendo comida, relamiéndose y como si se limpiara los dientes y boca después de haber comido.

16-7-2012

- Acrobacia y lucha escénica de la *Commedia dell'Arte* (Prof. Javier Oliva):
 - Hemos practicado los anteriores ejercicios de acrobacia, la lucha escénica y lucha con palos para seguir mejorándolos, pero ahora con el profesor Javier Oliva ya que Nando Llera ya ha acabado por motivos personales.

- Personajes masculinos de la *Commedia dell'Arte* (Prof. Javier Oliva):
 - Brighella.

Es un personaje que al igual que *Pantalone* quiere conseguir todo el dinero posible pero para ello monta una taberna. Es un *Zanni* que va siempre con un paño de camarero y la otra mano detrás. Su postura es típica de *Zanni*, camina con el empeine estirado y el pie en punta como un bailarín clásico, la punta del pie se apoya en el suelo cuando habla con otro *Zanni* pero la levanta en el aire si habla con alguien más importante como *Il dottore* o *Pantalone*. Hace giros a veces aprovechando que la pierna está en el aire. Podría decirse que es el más inteligente de los *Zanni*, se aprovecha de los demás, su sonrisa es socarrona como riéndose de lo que les va a hacer a los demás. Es una máscara que destaca en la posición de tres cuartos.

- Arlecchino.

Personaje creado por Martinelli, está en el escalafón más bajo de los *Zanni*, no puede perder ya nada porque nada tiene. No es inteligente pero al final siempre le salen bien las cosas de casualidad. Empezó inspirándose en un animal como el mono, después

Der kleine Harlekin

en un perro y, finalmente, en un gato. Es una máscara de tres cuartos como *Brighella*. Suele estar enamorado de *Colombina* o de otra criada y encuentra comida y dinero de casualidad casi sin querer. Los hay de dos tipos: los payasos y los acróbatas. Se mueve ágil siempre, hace un paso normal, otro doble -como el caso de Claudia Contin- o con un paso pequeño intermedio. Coloca el pie en punta para caminar girando como *Brighella*.

17-7-2012

- Personajes de la *Commedia dell'Arte* (Prof. Javier Oliva e Irene Salas):
 - Los Enamorados.

Son muy inocentes y puros, pero no tontos ni afeminados. Sufren por las cosas que les ocurren que únicamente son conseguir el amor y perderlo. Su postura inicial es con un tacón en el puente del otro, siempre van bien erguidos, andando algo en puntillas o en los tacones. La Enamorada va con los brazos en alto y el Enamorado con una mano en la cadera y la otra en alto. Cuando tienen una mala noticia miran a la derecha, colocan la mano derecha en la frente y la otra estirada como si apartaran algo. Cuando tienen una buena noticia colocan las manos como si acunaran un bebé a la izquierda. Cuando tienen una sorpresa -*shock*- taconeán con el cuerpo muy estirado y los brazos estirados a lo largo del cuerpo abajo con las manos abiertas. Cuando quieren ver algo hacen como si estuvieran nadando en el aire hasta hacer una parada inclinándose hacia adelante y para querer evitar algo hacen lo mismo pero hacia atrás. Para contar algo se giran de perfil, con el puño en las caderas y la otra mano como si sostuvieran una bandeja.

- Los Señores.

Caminan con mucha altivez, la barbilla levantada y la frente arrugada.

- Las Sirvientas de la Señora.

Son *Zanni* vulgares pero que se creen que son más importantes porque trabajan para los Señores. Caminan sosteniendo el vestido y con los codos hacia los laterales y arriba.

- *Il Capitano*.

Es un personaje fanfarrón, cobarde, exagera sus logros militares para aparentar su heroísmo e importancia. Camina con el movimiento de un toro que rebufa, lentamente, con la mano en el pecho y abajo al lateral, muy marcial. Su mano izquierda la lleva siempre en la espada.

18-7-2012

- Personajes masculinos de la *Commedia dell'Arte*:

- *Pulcinella*.

Es un personaje deforme, que cojea, el pie que lleva siempre adelantado no toca del todo el suelo y la pierna está estirada. Las manos las lleva en el pecho como todos los *Zanni* pero deformadas. Lleva un hombro levantado por la joroba. Es hermano de *Brighella*.

- *Pedrolino*.

Es un criado de los señores. Camina como un *Zanni* pero el cuerpo va erguido con las manos mustias en el pecho y colocando la voz muy arriba en el cráneo.

- Estructura y características de un *canovaccio*
 - La estructura de un *canovaccio* gira entorno a la familia de personajes, las relaciones amorosas y enredos que se producen .
 - Se trata de un Resumen del argumento donde se escribe qué pasa pero no el cómo estableciéndose las escenas.
 - Se tiene en cuenta el atrezzo y los materiales a usar.
 - El espectáculo puede comenzar con algunos personajes contando de qué irá la historia (normalmente suelen ser los criados), puede ser cantando

Der kleine Harlekin

canciones de moda, bailando o ambas cosas y, en ocasiones, se hacía desfilando por las calles de la ciudad.

- Una gran escena acaba con unos versos de algún personaje acompañados de un instrumento musical.
- Ha de haber al menos dos escenas de peleas , y una de ellas a cámara lenta.
- La resolución de la historia ha de ser rápida habiendo dos tipos de finales: el final a la española consiste en una boda y a la italiana en una paliza a *Zanni*.
- La manera de trabajar una historia es la siguiente:
 - Se improvisa lo que sea sobre la estructura de la historia.
 - Otro día se marca la historia mejorando los *gags*.
 - En la representación se olvida el marcaje y se interpreta de forma suelta.

12.3.2. Descripción de las actuaciones

Después de ver el Diario de trabajo de este III Master de *Commedia dell'Arte* de Málaga pasaremos a ofrecer las principales tiradas y escenas de las actuaciones en que participamos.

A. La carta maldita

Esta fue la segunda actuación que preparamos pero, para nosotros fue en realidad la primera por la lesión cervical que tuvimos. En ella hicimos el personaje del Doctor, gordo, siempre pensando en comer y quejándose por haber comido demasiado. Continuamente habla sin parar de todo lo que sabe o se lo inventa y los otros personajes tienen que interrumpirle siempre para conseguir decir ellos algo también. La siguiente escena es la tirada de presentación del Doctor y el diálogo con *Pantalone*.

Tirada de Il Dottore (Escena)

-Doctor: (Con grandes dolores y cogiéndose el pecho) Aaay, Aaaay Madre que tengo un pinchazo en el estómago, ¹⁴⁹*que crec que va a donar-me un cinc de copes*. Bueno lo primero es lo primero y la educación que no falte, aunque aquí se ve que hay bastante gente de LOGSE, pero bueno ... Yo soy el Doctor de esta comarca y resulta que venía de *parlar amb la meua xiqueta que va i em diu: "Pare, que jo vullc festetjar amb el fill del senyor Pantalone"* ¡¡¡*Me cague en la mar serena !!!* Pues si ese es un muerto de hambre ...

-Pantalone: Ay, ay, ay, aquí llega un muerto de hambre. (tropezando y casi cayéndose) Que por poco me caigo tropezando con la acera ...

-Doctor: ¿Qué pasa, ya me has roto ha acera? Pues ahora el ayuntamiento no me la va a pagar.

-Pantalone: Pues pide una subvención que ahora las dan para todo.

(Doctor se enrolla continuamente con todos sus falsos conocimientos y todas las cosas que dice que ha inventado, investigado y explorado).

-Doctor: A lo que íbamos, eso de que tu niño quiere salir con mi niña ¿qué clase de tontería es?

-Pantalone: Eso no es ninguna tontería que mi niño es lo más bonito que hay, que se parece a su padre, hombre.

-Doctor: Pero si es un estirao que no tiene sangre ... *però si el que té en les venes es orxata home* ...

-Pantalone: Como que un estirao y tu niña qué ... (imitando sus posturitas de Enamorada) todo el día con los ricitos aquí y allá.

(Después de un largo intercambio de menosprecios y defensas de sus hijos se enzarzan en una lucha de guantazos a su manera, ridícula. El Doctor sigue hablando de

¹⁴⁹Como se ha comentado anteriormente los personajes de la Comedia solían hablar en dialectos y mezclas de idiomas de modo que los profesores consideraron oportuno que cada cual aprovechara en escena sus conocimientos de otros idiomas diferentes al español y el Doctor solía alternar constantemente español con valenciano, además de latinajos, entre otros idiomas.

Der kleine Harlekin

todo lo que come y las indigestiones que le provoca. Siguen peleándose pero se dan cuenta de que tienen que llegar a un acuerdo)

-Doctor: Aquí de alguna manera tenemos que llegar a entendernos.

-Pantalone: (escandalizado) ¿cómo que a entendernos? Yo siempre he sido un hombre de los pies a la cabeza (baja hasta el público para decirle a alguna chica que diga que ellos dos ya están liados y vuelve a subir).

-Doctor: (sigue renegando de Flavio) Ya sé lo que voy a hacer. Me voy a inventar una carta maldita (cha cha chaaan, coro terrorífico desde fuera del escenario) para que todo el que la lea se muera y se la daré a Arlequín para que se la lleve a Flavio y asunto solucionado. (Se siente ufano del plan tan bueno que ha diseñado). A ver aquí necesito yo un papel para escribir la carta y ese de ahí delante me servirá (intenta agacharse para coger el papel de muchas maneras ridículas e inútiles hasta que por fin decide llamar a Arlequín para que lo coja él ...)



*Ilustración 47. Final de La carta maldita
(Fuente: elaboración propia)*

B. El redestierro de Zelega

«El redestierro de Zelega» es la tercera actuación que se preparó en el III Master. En ella desempeñamos tres papeles, uno de los cuales fue *Botarga degli Affamati*, personaje que hablaba en valenciano por consejo de los profesores como guiño a los históricos dialectos italianos que hablaban los personajes y, además, Isabella también podía hablarlo. De esta manera se producían diálogos entre *Botarga* y *Pantalone* en los cuales uno hablaba en valenciano y otro en castellano lo cual llevaba a que se produjeran divertidas confusiones en la trama y, también, en la realidad entre los actores.

Otro personaje que desempeñamos fue el de *Mezzetino* que es una especie de *Pedrolino*, sirviente de la piratesa D^a Barbara *Barbarella*, personaje que se cree importante por servir a su ama valiente y famosa, que no usa máscara pero sí maquillaje, con gestos muy finos. Y el tercer personaje en esta historia fue el de *Capitano Capoeira de las Nieves* que se enfrenta al *Capitano Matapoco* para conseguir el amor de Isabella con quien se enfrenta en lucha a espadas con ayuda de los dos criados *Brighella* y *Pulcinella*. Para mostrar algunos momentos de ambas máscaras de la Comedia incluimos una parte de sus intervenciones que en directo se adornaban por parte de todos los actores sobre la base de este guión.

Tirada de Botarga

-Botarga degli Affamati: ¡Señor Pantalone de' Bisognosi!

-Pantalone: ¿Oigo una voz?

-Botarga: *Bona vesprada cavallers. Jo soc el Senyor Botarga degli Affamati i he vingut a parlar amb Pantalone perquè el meu fill Flavio m'ha dit que vol casar-se amb la seua filla Isabella. El meu Flavio és guapo, guapo (a la derecha). I Isabella és bova, bova (a la izquierda). I ara diuen que volen enjuntar-se! D'això res!* (dando un corte de mangas).

-Pantalone: Sr. Botarga, ¿Qué hace usted aquí en mi casa? Venga aquí, venga. (Empujándole con la barriga para echarlo).

Der kleine Harlekin

-Botarga: *Es que resulta que m'ha dit el meu Flavio que vol casar-se amb la teua Isabella i clar, he pensat: "Això hi ha que parlar-ho amb Pantalone"*.

-Pantalone: ¿Quééééé? Mi niña casarse con el atontao de Flavio, ni hartao de vino. Fuera de mi casa, sinvergüenza. (Desprecios mutuos por ambos personajes usando todo el escenario). (Entra Isabella)

-Isabella: Hola padre. Yo me quiero casar con Flavio, es tan guapo, tan alto, tan rubio, tan... tan... Además para que el Sr. Botarga vea que mis intenciones van en serio he aprendido a hablar en valenciano ... (Cambia a hablar en valenciano). *Senyor Botarga per a què vetja que les meues intencions amb Flavio són de casar-me amb ell i formar part de la seua família he après a parlar en valencià.*

-Botarga: *Umm ... Açò no serà prou em pareix a mi, no, no crec.* (Isabella lo coge y tira de él hacia ella para que no se le escape y Botarga intenta soltarse). *Fuig no sigues pesà, soltam ja està bé redell, no sigues poll.* (consigue soltarse ayudándose de las dos manos).

-Pantalone: Bueno, esto ya pasa de castaño a oscuro.

-Botarga: *Ara me'n vaig i ací vos quedeu tú i la figa mústia de la teua filla. Au.*

-Pantalone: Un momento, un momento. Ven antes, ven (Botarga se acerca hacia Pantalone). ¡¡Tú no te vas de mi casa sin que yo te eche. Fuera de mi casa, sinvergüenza. Fuera!!! (Dándole patadas a Botarga para echarlo de su casa).



Ilustración 48. Tirada de Botarga. El redestierro de Zelega

(Fuente: elaboración propia)

Tirada de Mezzetino

-Mezzetino: (Entra mirando con desprecio y asco al público y resto de personajes. Habla consigo mismo). Umm, hay bastante gente esta noche, pero de categoría dudosa, hay quien huele mal, mucho sudor es lo que hay por aquí. Ya no se puede venir a estos barrios. (Al público). Buenas noches señoras y señores, soy *Mezzetino* y he venido a presentar a mi señora D^a Bárbara *Barbarella* que es la piratesa más valiente que cruza los siete mares y el Mar Muerto. La misma que se enfrentó a los Piratas Barba Roja, Barba Negra, Barba Verde, a los piratas del Caribe y a todos venció con grandes esfuerzos y hazañas. A los del Caribe les dió una paliza inenarrable (mano en la frente, simulación de lucha con espada) ya que como son piratas de mares más tempestuosos, aquí en el Mediterráneo, que es un mar de aguas más tranquilas, no se aclaraban a navegar muy bien. ¡¡¡No lloraban ná aquellos piratas de tres al cuarto!!! Hasta tal punto fueron los lloros que se formó un reguero de lágrimas, todos los piratas temblando y llorando. Por cierto, ¿conocen ustedes un lugar por aquí cerca que se llama el Arroyo de la Miel? (levantando la voz) ¡Pues ese arroyo se formó con todo lo que lloraron aquellos

Der kleine Harlekin

piratas!. Pero ya sin más dilación quiero presentar a la más valiente piratesa, con todos ustedes D^a Bárbara *Barbarella* (aplausos).



*Ilustración 49. Lucha de Mezzetino y Arlecchino. El redestierro de Zelega
(Fuente: elaboración propia)*

C. La silla de los *Zanni*

«La silla de los *Zanni*» es un *sketch* que se utilizó como ejercicio de clase de *training*, es decir, ejercicio en el que poner en práctica los movimientos de *Zanni*, la gestualidad facial, un mínimo casi nulo diálogo entre ambos *Zanni* y su compenetración. En él los dos *Zanni* entran corriendo en escena alrededor de una silla, se paran continuas veces dando vueltas a su alrededor para conseguir averiguar para qué servirá aquel objeto, buscando todo tipo de posibilidades increíbles y surrealistas.

13. NUEVO MONTAJE DE DER KLEINE HARLEKIN DE KARLHEINZ STOCKHAUSEN

Llegado este momento de la investigación en que además de un estudio analítico de la partitura también se ha extendido el mismo al teatro de la *Commedia dell'Arte* para llegar a alcanzar los objetivos y demostrar la hipótesis inicial planteados en esta tesis nos proponemos llevar a cabo un nuevo montaje de la obra *Der kleine Harlekin* de Karlheinz Stockhausen. Para ello vamos a contar con la inestimable ayuda de la Dra. D^a. Livia Cruz y de Javier Oliva, ambos actores y directores teatrales. La Dra. D^a. Livia Cruz es profesora de la asignatura de Gesto y movimiento del Master Universitario en Creación e Interpretación Musical de la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid y Javier Oliva es actor y director de la compañía teatral El teatro del *Lazzi* de Málaga, especialistas en *Commedia dell'Arte*, teatro cómico italiano del siglo XVI.

El objetivo de este nuevo montaje de *Der kleine Harlekin* es enriquecer el movimiento corporal y la gestualidad facial del intérprete musical trabajando el personaje Arlequín de la Comedia del Arte, sus típicos movimientos y poses corporales, su actividad frenética y su comunicación dramática a través de la mímica facial. Ello, como se establece en la hipótesis de trabajo inicial influirá en el resultado musical final y, además, la memoria del movimiento corporal nos servirá para mantener una mejor memorización de la partitura y que la interpretación llegue a convertirse en un todo mucho más completo cuyos elementos interactuen entre sí complementándose y enriqueciéndose entre ellos.

Para que todo esto pueda ser llevado a cabo la propuesta tanto de la Dra. D^a. Livia Cruz como de Javier Oliva fue desarrollar una historia paralela a la pieza musical, interna para el intérprete puesto que no sería hablada, pero que le ayudaría a tener más claro qué emociones y sentimientos transmitir al público y cómo. De esta manera consideramos que tendríamos las herramientas adecuadas para que, con ayuda de una historia imaginada por el intérprete, unos movimientos coreográficos, una gestualidad facial y la incorporación de un vestuario y, en su caso, máscara adecuados, se pudiera transmitir al público una interpretación musical llena de emoción que pudiera ser percibida por el público de modo intenso.

13.1. Organización del trabajo del nuevo montaje de Der kleine Harlekin

Para llevar a cabo la preparación de esta nueva versión de *Der kleine Harlekin* de K. Stockhausen decidimos establecer una cronología para los diferentes ámbitos a abordar. El primero de ellos era el de la forma física, la cual debíamos mejorar y, para ello era aconsejable perder algo de peso. Por ello decidimos llevar a cabo un seguimiento de la evolución del peso corporal lo cual hicimos desde el principio del mes de noviembre de 2012 hasta finales de mayo de 2013. La evolución general como era de suponer fue la pérdida de algo de peso, concretamente 3'1 Kg., dado el incremento de ejercicio físico y la práctica de estudio diario de una obra con grandes exigencias aeróbicas. A continuación hay una tabla con la evolución del peso corporal durante ese periodo de tiempo:

Tabla 8. Seguimiento del peso corporal

(Fuente: elaboración propia)

FECHA	PESO CORPORAL (Kg.)
3-11-2012	84'1
17-11-2012	83'1
25-11-2012	82'7
28-11-2012	82
3-12-2012	82
8-12-2012	81'8
8-1-2013	80'6
12-1-2013	81'5
19-1-2013	80'8
26-1-2013	81

3-2-2013	80'4
23-2-2013	81'9
9-3-2013	83'3
23-3-2013	81'5
2-4-2013	82'2
19-4-2013	81'3
27-4-2013	80'9
5-5-2013	80'6
18-5-2013	81

El segundo ámbito de preparación fue la práctica de ejercicio físico de la que comenzamos a tomar notas escritas a mediados del mes de noviembre de 2012 hasta mediados del mes de enero de 2013. A partir de ahí lo realizamos más esporádicamente ya que comenzamos con las sesiones de trabajo con el director de escena Javier Oliva para la preparación del nuevo montaje. El tipo de ejercicio que preferimos llevar a cabo fue una combinación de caminar a paso rápido y correr. Dependiendo de la disponibilidad del tiempo y de las sensaciones físicas que fuimos teniendo combinamos dos sesiones, una de caminar y otra de correr o, más adelante, caminar-correr-caminar. Además, fuimos aplicando al principio a las sesiones de caminar series de ejercicios de respiración y tonificación abdominal ya que consideramos que nos prepararía mejor aún para poder más adelante tocar sin sentir cansancio y, aún después, aplicamos los ejercicios de respiración (no la tonificación abdominal) a las sesiones de correr. A continuación hay una tabla con la evolución de la preparación física que llevamos a cabo durante ese periodo de tiempo:

Tabla 9. Evolución de la preparación física

(Fuente: elaboración propia)

FECHA	EJERCICIO FISICO	TIEMPO	EJERCICIO COMPLEMENTARIO
12-11-2012	Caminar (Ca)	43'	
	Correr (Co)	10'	
13-11-2012	Ca	43'	
	Co	10'30"	
16-11-2012	Ca	46'	Tonificación abdominal al correr haciendo acentos con la respiración.
	Co	13'10'	
17-11-2012	Ca	40'	Respiración-Tonificación abdominal Contando hasta 6 en voz alta
	Co	13"	
18-11-2012	Ca	36'20"	Acentos abdominales Inspiración en 4 tiempos, espiración en 4
	Co	15'	
19-11-2012	Ca	39'	Acentos abdominales Inspirar en 4, espirar en 3, relax en 1
	Co	15'	
20-11-2012	Estiramientos	1h	
26-11-2012	Ca	38'	
28-11-2012	Ca	21'	Acentos abdominales
	Co	14'	
	Ca	22'	
29-11-2012	Ca	41'	

	Ca	24'	Acentos abdominales
3-12-2012	Ca	20'	
	Co	15'	
	Ca	19'45"	Acentos abdominales
7-12-2012	Ca	11'	
	Co	10'	
11-12-2012	Ca	28'30"	Acentos abdominales
	Co	21'3"	
14-12-2012	Ca	31'	Acentos abdominales
	Co	20'	
19-12-2012	Ca	34'	Acentos abdominales
	Co	19'	4 tiempos contando y 2 inspirando
21-12-2012	Ca	30'	Acentos abdominales
	Co	25'	4 tiempos contando y 2 inspirando
22-12-2012	Ca	45'	
	Co	15'	
8-1-2013	Ca	39'	
	Co	15'	
10-1-2013	Ca	19'	Acentos abdominales
	Co	21'	
	Ca	10'	
12-1-2013	Ca	1h10'	
13-1-2013	Ca	18'	

Der kleine Harlekin

	Co	16'	
	Ca	19'	Acentos abdominales
23-2-2013	Ca	21'	
	Co	15'	
	Ca	18'	
9-3-2013	Ca	1h20'	3 Espirar, 1 relax, 1 inspirar 3 Espirar, 1 inspirar 3 Espirar, 1 inspirar cantando MoCoPoLoBoCo (con todas las vocales, con aumentos de aire y con crescendo)
2-6-2013	Ca	37'30"	
	Co	11'30"	
3-6-2013	Ca	50'	
4-6-2013	Ca	35'30"	
	Co	11'45"	
9-6-2013	Ca	35'20"	
	Co	10'20"	

La tercera fase de la preparación del proyecto, desarrollada desde mediados de noviembre hasta principios de marzo de 2013, era sin duda de importancia fundamental ya que se trataba de la puesta en marcha del nuevo montaje de la obra para lo cual, como ya hemos dicho, contamos con la inestimable ayuda de la Dra. D^a Livia Cruz y del actor especialista en Comedia del Arte D. Javier Oliva con los cuales pudimos desarrollar una nueva forma de enfocar los movimientos, gestos e, incluso, una trama no contada de la obra. A partir de la finalización de esta fase llegó la última y definitiva que

era, por supuesto, la puesta en práctica del trabajo realizado hasta ese momento en una serie de seis conciertos que se llevaron a cabo desde mediados del mes de marzo hasta finales de mayo de 2013. El programa de estos conciertos fue diseñado de manera que *Der kleine Harlekin* de K. Stockhausen fuera la única obra de la primera parte para poder preparar bien el vestuario, máscara y tener tiempo durante el pequeño descanso de realizar los cambios para una segunda parte típica en cuanto a vestuario.

La fase del nuevo montaje de la obra comenzó el 11 de noviembre de 2012 con una semana dedicada a trabajos de técnica clarinetística para preparar la partitura a estudiar, en especial ejercicios sobre el registro agudo del instrumento ya que El pequeño arlequín es una obra muy exigente en ese aspecto. Además, comenzamos a realizar ejercicios instrumentales básicos y sencillos acompañados de movimientos corporales para trabajar sus articulaciones¹⁵⁰, sobretudo a nivel de cuello, hombros y cintura, ya que en la obra es fundamental acompañar la música con movimientos de baile. La preparación específica de técnica instrumental y movimiento corporal se desarrolló ininterrumpidamente a lo largo de toda la fase del montaje de la obra.

Después de este corto periodo de tiempo de adaptación al tipo de estudio que iba a realizar continuamos, a partir del 20 de noviembre de 2012, con el comienzo del estudio de las dos secciones más difíciles de la partitura. Una de ellas es la Introducción de la obra, donde hay un arpeggio exigente hasta el sobreagudo acompañado de bastantes movimientos corporales de difícil coordinación y, la otra es la *Cadenza* cuya dificultad reside en la memorización de las frases musicales que la forman y requiere una dedicación más larga y constante. Estos dos pasajes requirieron un estudio intenso que siguió durante toda la fase de preparación del montaje. A partir de mediados del mes de diciembre de 2012 hasta mediados de marzo de 2013 además llevamos a cabo el trabajo de interpretación musical de las partes que iban acompañadas de movimiento coreográfico y percusión realizada con los pies.

De este modo a mediados del mes de marzo de 2013 ya teníamos preparada la partitura de El pequeño arlequín de K. Stockhausen y nos encontramos en condiciones de llevar a cabo el nuevo montaje con especialistas de teatro que era nuestro objetivo lo cual se tratará en el siguiente apartado. Antes de ello queremos

¹⁵⁰Este tipo de trabajo del movimiento corporal, que he denominado «Interpretación Musical Dinámica» (IMD) lo he desarrollado personalmente como preparación a cualquier obra musical en la que haya que tocar al mismo tiempo que se lleve a cabo una coreografía.

Der kleine Harlekin

añadir una serie de comentarios que fuimos anotando sobre el estudio diario realizado para la evolución de la preparación de la obra y las sensaciones personales que teníamos.

14-11-2012

“Para llegar a poder tocar la obra es necesario encontrarse en un buen estado de forma a nivel de capacidad aeróbica; ello supone la práctica de deportes como caminar, correr, bicicleta o natación. Al intentar tocar las frases de la *Cadenza* realizando espirales en el aire con el instrumento hemos sentido un gran agarrotamiento en el cuello, por lo cual habrá que realizar muchos ejercicios de flexibilización y movimiento de las articulaciones como cuello, hombros y tronco principalmente, manteniendo una gran estabilidad del peso de todo el cuerpo sobre los pies, debiendo traspasar el peso de un pie a otro. Por ello, en las próximas semanas dirigiremos la actividad además de a la memorización de la obra y del ejercicio aeróbico, a la flexibilidad en general y movimiento de las articulaciones.”

17-11-2012

“En los Ejercicios de rotación vertical con el cuello es necesario mantener la postura corporal bien alineada y no perderla, es decir, mantener la columna siempre estirada y no perder nunca el bloqueo abdominal, al mismo tiempo separar lo máximo posible las orejas de los hombros para que las vertebrales cervicales estén muy separadas. En esta posición se puede realizar la rotación hacia arriba con el cuello sin sentir dolores y, con más amplitud y fluidez de movimiento.”

9-12-12

“Los días anteriores hemos estado trabajando la Interpretación Musical Dinámica con notas largas y arpeggios sencillos para mejorar la movilidad de las articulaciones, en especial del cuello donde tenemos algunos dolores, una postura algo agarrotada y poca fluidez en la movilidad.

Hoy hemos comenzado el estudio con los Arpeggios sin los movimientos, en algunos momentos con respiración circular, y hemos pasado luego al estudio de la

Cadenza. Después de tocar una o dos veces seguidas cada frase y ver que teníamos bastante seguridad en la mayoría de ellas las hemos trabajado con IMD para preparar su interpretación con movimientos por si más adelante tenemos que hacerlo, la pérdida de memorización al tocarla con movimientos ha sido evidente, hay que habituarse más a ello.

En la segunda sesión de estudio hemos trabajado la primera página de la Segunda Sección, recordando poco a poco los pasos y melodía hasta llegar al trino largo, también con respiración circular. La dificultad más grande a superar que veo es, como casi siempre, realizar los movimientos con agilidad, fluidez, suavidad y con el cuerpo relajado.”

9-4-2013

“La memorización es cada vez más profunda, resulta más seguro tocar la obra sin dudas, otra cosa son las dificultades de notas agudas que es cuestión a parte para lo cual siempre hace falta mantener una buena embocadura, soporte abdominal y una caña buena.”

Para resumir más fácilmente todo este periodo de preparación de la obra *Der kleine Harlekin* a continuación se puede ver una Cronología del mismo:

CRONOLOGÍA DEL NUEVO MONTAJE DE DER KLEINE HARLEKIN

3-11-2012 / 18-5-2013	Control del peso corporal
12-11-2012 / 9-6-2013	Ejercicio físico
13-11-2012 / 16-3-2013	Estudio y Montaje de <i>Der kleine Harlekin</i>
17-3-2013 / 31-5-2013	Gira de conciertos con DKH
8-12-2012	Sesión de estudio. Grabación
15-12-2012	Sesión de trabajo I con Dra. D ^a Livia Cruz
16-12-2012	Sesión de trabajo II con Dra. D ^a Livia Cruz

Der kleine Harlekin

15-1-2013	Sesión de trabajo I con D. Javier Oliva
16-1-2013	Sesión de trabajo II con D. Javier Oliva
20-1-2013	Sesión de estudio. Grabación
22-1-2013	Sesión de trabajo III con D. Javier Oliva
23-1-2013	Sesión de trabajo IV con D. Javier Oliva
27-1-2013	Sesión de estudio. Grabación. 1ª Sección y <i>Cadenza</i> con público practicando la comunicación visual
30-1-2013	Sesión de trabajo V con D. Javier Oliva
6-2-2013	Sesión de trabajo VI con D. Javier Oliva
6-3-2013	Sesión de trabajo VII con D. Javier Oliva
17-3-2013	Concierto de DKH en el MIMMA, Málaga
1-4-2013	Ponencia «El teatro musical de Stockhausen en su tercera etapa: <i>Der kleine Harlekin</i> » en el XIII Ciclo de música contemporánea del C.S.M. de Málaga
5-4-2013	Concierto: DKH: XIII Ciclo de Música Contemporánea del C. S. M. de Málaga
11-4-2013	Concierto de DKH en el CPM de Cullera, Valencia
19-4-2013	Concierto de DkH en el CPM Manuel Carra, Málaga
17-5-2013	Concierto de DKH en el CEM Pablo Ruiz Picasso, Málaga
31-5-2013	Concierto de DKH en el CEM Perfecto Artola, Málaga

13.2. Sesiones de trabajo del nuevo montaje con la Dra. D^a. Livia Cruz

Después de establecida la organización de todo el periodo realización del montaje nuevo de la obra pasaremos a describir las sesiones de trabajo con la Dra. D^a.

Livia Cruz Montes para la nueva escenificación de *Der kleine Harlekin* de K. Stockhausen tuvieron lugar los días 15 y 16 de diciembre de 2012 en Madrid. El trabajo se desarrolló en tres sesiones, una de cuatro horas el día 15 por la mañana, otra de tres horas el mismo día por la tarde y, la última el día 16 por la mañana, también de tres horas de duración. En ese momento aún estaba comenzando la fase de preparación de la partitura pero sí tenía ya estudiada la *Cadenza* de la obra que era lo que más me preocupaba por el tema de la memorización y ésta fue la parte que le propusimos empezar a trabajar.

Dado que la *Cadenza* es una parte de la partitura que está dividida muy claramente en diez frases que el intérprete ha de tocar para personas diferentes del público decidimos fragmentar en diez momentos esta parte de la historia que quedó de la siguiente forma:

15-12-12

Coreografía de la *Cadenza* de *Der kleine Harlekin*

1ª frase:

En la izquierda del escenario. Después de haber estado tocando tres páginas con gran esfuerzo *Arlecchino*, contento y confiado por su gran destreza en el arte de la música y la danza, pide comida a alguien del público como recompensa. Comienza suavemente, contoneándose, mostrando todas las habilidades de las que ha hecho gala, hasta llegar a pedir comida con claridad, directamente. Al acabar espera ansioso la comida con la mano adelantada pidiendo algo y se toca el estómago vacío pero no consigue que le den nada.

En esta frase durante la interpretación musical se realizan movimientos de contoneo corporal, cambios de apoyo de un pie al otro y espirales con el instrumento como marca la partitura. Son movimientos que requieren coordinación para hacer uno o varios de ellos al tiempo que se toca pero tienen una dificultad media que se puede dominar con práctica.

Der kleine Harlekin

2ª frase:

Triste y encogido sobre sí mismo (pero sin subir los hombros) por no haber conseguido algo que comer se dirige hacia el centro a otra persona, explicando lo que le ha ocurrido, que no ha conseguido comida después del esfuerzo, él que es muy bueno y siempre se porta bien. Se va enfadando poco a poco por la injusticia que le han hecho y gesticula: «... no me han dado nada, absolutamente nada», señala a quien no le ha dado nada que comer: «sí, ese ha sido, ese» y pide ayuda para que la segunda persona le pegue y le defienda: «Anda dale tú que eres fuerte y que llore» (haciendo el gesto con las manos en la cara).

En la segunda frase hay que tener en cuenta mientras se toca los movimientos rápidos y muy claros que se hacen en la última nota, mirando a diferentes personas del público; hay que tener cuidado de mantener un buen control en la embocadura lo que se puede perder con los movimientos tan secos e incisivos.

3ª frase:

Arlecchino no recibe ayuda y desprecia al segundo hombre. Girándose ve a una mujer guapísima y se le despierta el instinto sexual dirigiéndose hacia ella a la velocidad de un rayo. Empieza a insinuarse: «Que buena estás», le guiña un ojo. Descarado, mantiene fija la mirada hacia ella acercándose. Realiza movimientos pélvicos subiendo la temperatura de la situación y, por último, le hace una proposición bestial. (Hacer un diálogo interno de toda la escena.)

En la tercera frase siguen los contoneos corporales y las espirales con el clarinete como en la primera pero, además, se incorporan movimientos pélvicos coordinados con algunas notas graves que están acentuadas y, también el equilibrio final sobre un solo pie.

4ª frase:

Se dirige a un mendigo repitiéndole insistentemente: «Quiéreme, quiéreme, quiéreme, por favor, quiéreme, quiéreme, ¡venga ya caramba!». Se agacha en espiral y va andando de rodillas (sin balancearse) hasta hacer una primera lanzada del «por favor» para subir de pie, da un doble paso y luego otra lanzada desesperada para acabar.

En la cuarta frase Arlequín se arrodilla mientras toca para suplicar avanzando sin parar y, luego, se levanta otra vez para acabar con una gran espiral final.

5ª frase:

Se vuelve otra vez triste hasta el centro del escenario y, hundido por otra decepción cierra los ojos levantando el clarinete mientras gira sobre sí mismo. A medida que gira se va enfadando con todo el mundo hasta quedarse de espaldas al público y acabar la frase enfáticamente.

En la quinta frase se realizan sólo los movimientos especificados en la partitura que son un giro de 180º grados con los pies juntos y el clarinete en horizontal.

6ª frase:

Comienza muy enfadado, hinchando las espaldas como si fuera un guerrero y, volviendo a girar, va abriendo los ojos enfadándose cada vez más acabando la frase con un barrido de frullato con el que parece matar a toda la primera fila.

La sexta frase sigue como la quinta ya que son un grupo de dos pero al comenzar se ha de notar como la espalda se hincha dando una gran sensación de enfado para terminar con un gesto en cuclillas como si se estuviera disparando con el clarinete a toda la primera fila de butacas al tiempo que se hace la última nota en *frullato*, lo cual es muy efectivo.

16-12-2012

7ª frase:

Se va *Arlecchino* muy indignado y se pone de espaldas al público refunfuñando y protestando porque no le han hecho caso. Da un giro a la izquierda de 135º para insultar a la mujer guapa, luego, otro a la derecha de 180º al hombre fuerte, y otro a la derecha de 135º al que no le dio de comer. Siempre pensando graves insultos¹⁵¹ y para acabar les hace burla en la última nota moviendo el trasero.

¹⁵¹Después de varias pruebas para conseguir un resultado muy efectivo llegamos a la conclusión de que cuando uno piensa o habla en su idioma materno la intensidad de la emoción es mucho más profunda y creíble de modo que los insultos los pensaremos en valenciano.

Der kleine Harlekin

El enfado de Arlequín se ha de percibir en los tres movimientos de giro que se hacen y que han de salir siempre de la cadera, de la pierna libre y preparando antes el impulso con un premovimiento hacia contradiirección, de modo que sean muy claros y directos, sin pensar en cómo hacerlos; son realmente giros de bailarín que han de crear una gran emoción de sorpresa en el público y, sobretodo, a la persona a la que se mira. Para terminar el gesto de burla final moviendo el trasero nos introduce otra vez en la situación divertida.

8ª frase:

De repente, siente unas ganas insoportables de hacer aguas menores con un gesto claro de estar conteniéndose, también con una onomatopeya. Gira sobre sí mismo y, en el penúltimo paso antes de ponerse frente al público da ya la primera nota, en la segunda da el Fa4 (sin inclinar demasiado el tronco, centrar la sensación en las caderas y dando botecitos). Mira al fondo del escenario buscando un lugar donde aliviarse, luego, se dirige al público para disimular, se gira a la derecha del escenario y busca en dos direcciones, no encuentra ningún lugar. Finalmente, vuelve a la izquierda del escenario y se dirige a la cortina, pared u ocultándose con la pierna como los perritos y, en la última nota, por fin, lo consigue, uff.

En la octava frase hay que imitar bien corporalmente la posición que se tendría en una situación de necesitar imperiosamente ir al baño de manera que se encogen las piernas como si uno se estuviera conteniendo, agachando el tronco para aumentar esa sensación visual, buscando en varias direcciones el que nadie le vea y un lugar para poder aliviarse hasta que se encuentra y se adopta la posición de perrito en una pared.

9ª frase:

En la novena frase *Arlecchino* se lava las manos, se seca en la camiseta con gesto de asco y, al mismo tiempo, también de regustito. Busca un lugar donde rascarse la espalda, una pared o biombo, con cara de placer y va a la parte izquierda del escenario donde se tumba y juguetea con los pies, primero con uno arrítmicamente, al final con los dos acabando sincronizadamente mirándose los pies en la última nota.

10ª frase:

Se levanta de un salto y hace una espiral por todo el escenario bailando con el paso lateral, levantando la pierna y balanceando con los brazos y clarinete hacia el lado contrario hasta llegar al centro delantero del escenario al final del ritardando.

Esta fue una primera propuesta de cómo poder enfocar la interpretación musical, dramática y coreográfica de la *Cadenza* de la obra; a partir de ella la idea era ir perfilando, mejorando cada gesto y cada movimiento para que el resultado musical y visual para el público fuera de un gran impacto emotivo.

13.3. Sesiones de trabajo del nuevo montaje con Javier Oliva

Una vez que llevamos a cabo un acercamiento al nuevo montaje de la obra, en concreto con la parte de la *Cadenza* con la Dra. Dª Livia Cruz, para llevarlo a cabo definitivamente contamos también con la experta ayuda de D. Javier Oliva, actor y corago¹⁵² de la compañía de teatro de Málaga El teatro del *Lazzi*. La primera vez que preparamos esta partitura para tocarla en público lo hicimos en el modo al uso, es decir, estudio de la partitura con todos sus detalles y ayudado por clarinetistas profesores que la conocían bien, así como la manera tradicional de tocarla, incluidos pequeños detalles no escritos en la misma. En esta ocasión el hecho de hacer una nueva escenificación no significaba cambiar toda la información escénica de la partitura sino, respetando todo lo que hay en ella, hacer una interpretación que estuviera basada en la tradición de los orígenes del personaje de *Arlecchino* en la *Commedia dell'Arte* cuidando su postura, su forma típica de moverse, su forma de vivir la máscara y la de comunicarse con el público.

Para llevar a cabo este montaje hicimos cuatro sesiones de trabajo (15-1-2013, 16-1-2013, 22-1-2013, 23-1-2013) en las que desarrollamos la nueva estructura general de la historia adaptada a la obra musical y coreográfica y, en las que fuimos cuidando las características anteriores de *Arlecchino* en el escenario y creando una historia paralela a la musical que pudiera ser transmitida al público de modo que éste viviera un

¹⁵²El *corago* solía ser en los primeros tiempos de la *Commedia dell'Arte* uno de los actores principales y con más experiencia, que desempeñaba también la función más parecida a lo que hoy podríamos denominar Director de escena.

Der kleine Harlekin

espectáculo realmente intenso, actual y, al mismo tiempo, honesto con los orígenes del protagonista.

En las dos sesiones de trabajo siguientes (30-1-2013, 6-2-2013), una vez creada ya una estructura general de la historia y la forma de moverse el personaje incidimos en los pequeños detalles que hicieran que el espectáculo fuera más rico, vivo y real. En la sesión del día 30 de enero lo llevamos a cabo en la Introducción y Primera sección de la obra y, en la del día 6 de febrero en la *Cadenza*, la Segunda Sección y Final. Para tener una visión completa de la obra hicimos una última sesión de trabajo (6-3-2013) en la que revisamos pequeños detalles que ayudaran a mejorar el resultado final del espectáculo.

13.3.1. Estructura de las Sesiones de trabajo con su temporalización

A continuación, después de ver *grosso modo* la organización del trabajo en cada sesión, se detalla cómo se estructuró el mismo por ensayos, con su temporalización, cuyas imágenes pueden verse en los correspondientes vídeos del Anexo IV.

Sesión de trabajo I. 15-1-2013

0'-2'35"	Postura de Arlequín
2'35"-12'30"	Tipos de Pasos
12'30"-22'21"	Tipos de Giros
22'21"-22'47"	Los cuatro movimientos de la máscara
22'47"-35'48"	DKH: Entrada al escenario con el trino inicial
35'48"-1h14'28"	DKH: Arpegios iniciales y Ciclo I
1h14'28"-1h20'20"	DKH: Ciclo II
1h20'20"-1h28'	DKH: Repaso de todo lo trabajado

Sesión de trabajo II. 16-1-2013

0-19'50"	DKH: Ciclo III
19'51"-50'17"	DKH: Ciclo IV
50'17"-1h01'50"	DKH: Ciclo V
1h01'50"-1h17'22"	DKH: <i>Cadenza</i> : Planteamiento
1h17'22"-1h23'05"	DKH: <i>Cadenza</i> : Frase I
1h23'05"-1h26'31"	DKH: <i>Cadenza</i> : Frase II
1h26'31"-1h30'21"	DKH: <i>Cadenza</i> : Frase III
1h30'21"-1h32'55"	DKH: <i>Cadenza</i> : Frase IV
1h32'55"-1h34'45"	DKH: <i>Cadenza</i> : Frases V y VI
1h34'45"-1h37'51"	DKH: <i>Cadenza</i> : Frase VII
1h37'51"-1h49'09"	DKH: <i>Cadenza</i> : Frase VIII
1h49'09"-1h52'12"	Reflexión sobre el trabajo hecho

Sesión de trabajo III. 22-1-2013

0-12'37"	DKH: Introducción y Primera sección
12'37"-29'12"	Trabajo con máscara y repaso de las acciones
29'12"-35'32"	Forma de caminar
35'32"-54'32"	Acciones de la 1ª a la 8ª frases de la <i>Cadenza</i> sin música
54'32"-1h14'59"	DKH: <i>Cadenza</i> completa
1h14'59"-1h25'39"	DKH: Segunda sección

Sesión de trabajo IV. 23-1-2013

0-18'49"	Repaso de DKH: <i>Cadenza</i>
18'49"-36'43"	DKH: Segunda Sección
36'43"-54'29"	DKH: Recapitulación de la Segunda Sección

Sesión de trabajo V. 30-1-2013

0-41'19"	DKH: Introducción completa
41'19"-1h07'36"	DKH: Primera Sección: 1º y 2º ciclos
1h07'36"-1h47'15"	DKH: Primera Sección: 3º, 4º y 5º ciclos

Sesión de trabajo VI. 6-2-2013

0-17'03"	DKH: <i>Cadenza</i> y Segunda Sección
17'03"-31'01"	DKH: Entero

Sesión de trabajo VII. 6-3-2013

0-16'01"	DKH: Entero
16'01"-19'47"	Ejercicio de coordinación y concentración

13.3.2. Sesión de trabajo I. 15-1-2013

La Primera Sesión de trabajo con D. Javier Oliva comienza haciendo un rápido repaso a la postura y movimientos típicos del personaje de Arlequín que le otorgan una idiosincrasia peculiar. La creación de la postura básica sería la siguiente: Con el cuerpo bien erguido abrimos los pies a 90º manteniendo los talones juntos, como la postura de pies de *ballet* clásico, y bajamos la altura de las caderas flexionando las rodillas; ello ya

nos permite una gran estabilidad del tronco sobre los pies para, además, mantener la zona abdominal siempre firme y con el tórax abierto hacia delante. Seguidamente, adelantamos un pie extendiendo la rodilla con el empeine estirado de modo que una pierna tiene estabilidad para soportar el peso corporal y la otra adelantada está totalmente libre; a partir de esa postura se va cambiando continuamente la pierna de apoyo de una a otra alternándolas, el movimiento se produce sólo de caderas hacia abajo manteniendo los hombros sueltos, relajados y sin tensión que los suba. La pierna que se encuentra libre de peso siempre tiene toda la planta del pie en contacto con el suelo, sólo se suele levantar la punta en momentos puntuales en los que Arlequín esté muy contento por alguna razón. Las manos las colocamos en el cinturón abriendo los codos hacia los lados y las caderas desplazadas hacia atrás. Finalmente, la cara ha de tener la ilusión y alegría de quien no tiene nada que perder y por ello es feliz.

A partir de esta postura básica para desplazarse caminando a otro lugar la postura de tronco y manos en el cinturón se mantiene y se camina normal hasta parar y reanudar la pose alternando el pie de apoyo. Al iniciar el movimiento se hace un pequeño gesto hacia atrás como para tomar impulso, es este un gesto muy típico en numerosos personajes de dibujos animados. Este sería el Paso normal de *Zanni* y, a continuación, vemos otros tipos de pasos típicos de *Zanni* y Arlequín¹⁵³.

El Paso de *Zanni* a tres consiste en adelantar un paso con el pie izquierdo, el derecho da otro sin desplazarse detrás del pie izquierdo, el izquierdo vuelve a dar un paso y, finalmente, el derecho avanza un paso para repetir la secuencia con la otra combinación de pies. Es importante tener en cuenta que para que teatralmente sea efectivo no hay que desplazar el cuerpo entero de un lado a otro sino que los pies se mueven y el tronco se mantiene sin desplazamientos en dirección hacia delante.

El Paso a tres de Arlequín sería una variante suya exclusiva del anterior y se hace del mismo modo pero con las manos en alto saludando y dando una imagen de gran alegría al público.

El Paso de tristeza sería una variante del Paso a tres, si el pie izquierdo es el que se adelanta se cruza un poco por delante del derecho -como si estuviera barriendo el suelo de lado a lado-, se abre hacia su lado izquierdo, pisa el suelo, el pie derecho pisa a

¹⁵³Se pueden ver de forma práctica las diferentes poses, tipos de pasos, giros y demás movimientos de Arlequín justo al inicio del archivo del Montaje Audiovisual de las Sesiones de trabajo del Anexo IV.

Der kleine Harlekin

la misma altura, tacón con tacón, y acaba con el izquierdo otra vez; a continuación la otra combinación de pies. Este paso siempre se acompaña con una postura de la cabeza caída mirando al suelo para aumentar la sensación de tristeza y, además, de sollozos con inspiraciones de nariz y a cada inspiración un alzamiento de hombros.

El Paso de ir en misión especial lo utiliza Arlequín cuando su amo le manda un encargo como entregar una carta a alguien, dar un mensaje verbal o cualquier otro. Partiendo de su pose inicial la pierna que se adelanta levanta la rodilla bastante con el empeine siempre estirado, vuelve la punta del pie al suelo levantando los dos brazos y se cambia el pie llevando la mano contraria a la boca mandando silencio y el otro brazo detrás. Este tipo de paso que requiere el uso de los brazos no podría ser aplicado tal cual tocando el clarinete pero sí la parte sólo de las piernas que aún así es interesante.

El Paso de *Zanni* a dos consiste en dar desde la pose inicial un salto lateral con la pierna que está adelantada mientras se estiran los brazos en horizontal por el aire. Al caer vuelven los brazos a su sitio y las piernas caen en apoyo la que hacía el salto y adelantada la contraria.

El Paso militar de *Zanni* es un paso a tres en el que se golpea con los pies en el suelo haciendo ruido de modo que el pie que queda al final libre levanta su rodilla considerablemente y, al mismo tiempo, se sujeta el batocho¹⁵⁴ sobre el hombro.

El Paso fluido de *Zanni* es un paso de *Zanni* a tres con la variación de que el pie que se adelanta toma un impulso cruzándose primero por delante del que está en apoyo. Ello se acompaña de un gesto que inicia la máscara tomando impulso y haciendo un movimiento curvo hacia delante, bajando y subiendo después, y con un poco de desplazamiento lateral al mismo tiempo. Este gesto de la máscara hace que el resto de cuello y tronco le sigan.

Seguidamente pasamos a recordar los distintos tipos de giros entre los cuales el más básico sería el giro de 90° hacia el interior. Para ello a partir de la posición básica inicial levantaríamos la pierna adelantada flexionando la rodilla y cruzando el pie con el empeine estirado por delante de la otra rodilla utilizando para hacer el movimiento el impulso desde la cadera y, finalmente, se apoyaría el pie en el suelo.

¹⁵⁴El batocho o *batoccio* en italiano es un bastón que suelen llevar los *Zanni* enganchado en el cinturón simulando una espada y con él se llevan a cabo las luchas.

El giro de 90° hacia el exterior se haría partiendo de que el pie que no mantiene el peso del cuerpo en lugar de estar adelantado se encuentra con la punta en el interior del pie que se apoya en el suelo y su talón en el aire. Tomamos impulso con la punta del pie que no soporta el peso como si empujáramos en el suelo y, flexionando la rodilla, se abre girando y quedándose el pie sobre la rodilla contraria. Este giro tiene un nivel de dificultad mayor al principio.

Los movimientos de máscara serían: Atención, adelantando el cuello; Repulsión, atrasándolo; Amor, inclinando de lado la cara; y Curiosidad, que sería adelantando y, además, inclinando la cara.

Habiendo acabado ya de recordar las posturas, movimientos y giros típicos de Arlequín pasamos a planificar la entrada en la obra del intérprete que debe ser por la derecha del escenario en la partitura. Javier me comenta que teatralmente sería más instintiva una entrada en espiral por la izquierda, en movimiento contrario a las agujas del reloj, ya que así el corazón quedaría siempre en la parte interior del escenario y el hombre antropológicamente siempre ha tendido a proteger su parte más vital que sería el corazón. De este modo, en la Comedia del Arte por razones sociales y antropológicas no escritas los personajes débiles o pobres entraban por la izquierda y los poderosos o ricos por la derecha.

Llegados a este punto comento la cuestión de que en la partitura hay una serie de indicaciones a nivel de movimientos, entradas y salidas del escenario, y no queremos cambiarlas por otras diferentes o contrarias, sino hacer una versión de la obra personal y libre al tiempo que seguimos las pautas que han sido establecidas por el compositor.

Javier propone ir desarrollando una historia, no hablada de Arlequín sino pensada por el clarinetista, que vaya adaptándose a cada momento musical de modo que al tener unas emociones y sentimientos muy claros en cada instante eso nos ayude a transmitirlos musicalmente al público. Decidimos que Arlequín entra en escena buscando algo que comer y llega a un semáforo de modo que cuando el disco está en rojo puede comunicarse con los conductores llamándoles la atención y pidiéndoles algo, y cuando se pone en verde se queda triste por su mala suerte. Para ello Arlequín deberá entrar en escena y poner en práctica las habilidades que sabe hacer para luego poder pedir su recompensa.

Der kleine Harlekin

Con el trino inicial comenzamos a tener en cuenta un tema importante para poder llevar a cabo un buen trabajo que es comentar qué cosas se pueden hacer mientras se toca el clarinete y cuáles no. De este modo hacemos el trino con gestos de saludo a diferentes personas del público con la cara y el cuerpo. Seguidamente en la Danza inicial Arlequín hace un gesto de acortamiento del clarinete después de cada arpeggio. Javier plantea que en vez de cara al público se haga de perfil para que visualmente sea más impactante pero en la partitura viene especificado del otro modo. Antes de cada gesto de acortamiento propone que busquemos la mirada de alguien del público buscando el aplauso y extrañándonos de por qué no sucede. Para ello, mirar hacia el público por encima del instrumento no es una buena opción pues la visión es forzada por nuestra parte y si levantara mucho la cara forzaría demasiado el cuello; además, si bajara el instrumento para verles estaría cambiando la pose básica de este fragmento de modo que la mirada en diagonal parece la mejor opción, sin embargo, estamos de acuerdo en que la semana siguiente debería pensar en el estudio de la obra qué posibilidades a esta parte de la obra se le pueden añadir.

A continuación viene en la partitura una repetición de nueve arpeggios con una gran cantidad de movimientos y acciones coordinadas entre sí que terminan con una nota larga, en la cual hay movimientos de la pierna izquierda que los hacemos con patadas atrás pero se pueden hacer hacia delante; sin embargo, esta segunda opción no nos gusta tanto porque nos desequilibramos bastante y perdemos el control general. Parece estéticamente una composición corporal más de Arlequín que en lugar de patadas la pierna izquierda haga levantamientos de rodilla izquierda acompañados de empuje estirado por delante del cuerpo y ya que no viene establecido en la partitura sería una buena opción. Para mejorar la estabilidad corporal de esta parte sería mejor que el pie de apoyo que es el derecho en lugar de mirar al frente se abriera hacia el exterior teniendo así más asentamiento del peso corporal.

Pasamos a analizar qué pueden significar las patadas de la pierna izquierda en el último arpeggio descendente del pentagrama 2 de la página 1 de la partitura. En un principio pensamos que podría ser que se haya manchado el pantalón, que un perro le esté mordiendo, que haya pisado un charco y, finalmente, nos convence más la idea de que haya un insecto, como una mosca por ejemplo, volando al que se le dan las patadas para que no pique y con la patada final se le aplasta insistiendo con el pie, para después

levantar y apartar la punta del pie y poder ver y regocijarse por el triunfo de haber acabado con la mosca.

La siguiente sección de la partitura de DKH que trabajamos es la continuación del Ciclo I, donde ya aparecen patadas en el suelo y círculos de los pies. Por un lado Javier nos aconseja que deberíamos tener una sensación de bravura y virilidad ya que Arlequín acaba de conseguir el triunfo de matar la mosca por lo cual siente un gran aumento de autoestima. Y por otro, nos aconseja que le saquemos mucho partido al hecho de que esta parte con patadas, círculos de los pies en el suelo y giros corporales tiene mucha relación con los movimientos de un bailarín flamenco, por tanto, podríamos aprovechar y aprender mucho observando cómo ellos se mueven y colocan el tronco mientras sólo mueven las piernas. Nos aconseja que probemos a añadir a los círculos de piernas por el suelo un suave giro del tronco inmediatamente después de haber acabado el círculo del pie de modo que vayan enlazados, para conseguir mejor esa sensación de bailar flamenco; aunque cuando el giro es con la pierna que está en el interior del escenario, si se encuentra de perfil al público, no tendría mucho efecto porque el tronco se mostraría hacia el fondo del escenario y no tendría sentido, pero sí lo tendría cuando se haga de cara al público. Cada vez que Arlequín cruza de un lado al otro del escenario cerca del proscenio sería conveniente que en lugar de mirar únicamente al frente hubiera un poco de giro lateral con la cara para mantener contacto visual con alguna persona del público. En cuanto a los pasos en salto del final del Ciclo I nos aconseja que los hagamos de modo que en cada salto cambiemos la mirada hacia una persona diferente del público y, también, que utilicemos para los saltos el Paso a dos de *Zanni*. Le comentamos a Javier que tenemos la sensación con los saltos y en general con todos los movimientos de que son algo pesados, poco ágiles y fluidos; él nos explica que los ve bien y que, además, la esencia de los movimientos de *Zanni*, y por tanto también de Arlequín, es estar muy cerca de la tierra, es decir, con las rodillas dobladas y el centro del tronco a nivel del ombligo muy abajo.

El Ciclo II se ha trabajado ya parcialmente enlazado con el anterior y, ahora nos planteamos el que tras la patada de la nota aguda cercana al final haya una especie de rebotes con el pie en el suelo, pero sin que suene, ya que eso podría desvirtuar las combinaciones sonoras establecidas en la partitura. Javier nos dice que en estas partes de la partitura solemos hacer mientras tocamos un gesto personal que es levantar las cejas y que según él funciona muy bien. Considera que deberíamos tenerlo en cuenta

Der kleine Harlekin

para que, sin abusar de realizarlo en demasía, pueda convertirse en un recurso nuestro que indique al público la intensidad con la que el personaje está tratando de contar la historia y pueda llegar a percibirse de una manera muy clara.

Para acabar la sesión de trabajo decidimos hacer un repaso general de todo lo trabajado hasta ese momento y le comentamos a Javier que nos ayuda mucho a recordar la música el hecho de añadir determinados movimientos, gestos, acciones o pensamientos de la historia aparte de lo que está indicado en la partitura, ya que cuando asociamos a unos determinados sonidos una o varias de estas acciones-pensamientos automáticamente se convierten en indisolubles y en el momento de llevarlas a cabo es más difícil de olvidar la música ya que las acciones nos conducen de manera muy clara a todo lo que viene a continuación, incluidos los sonidos y acciones de los pies. De esta manera, aprendiendo el orden de las acciones que ocurren en cada momento, ayudándose de la historia imaginada que hemos creado, resulta más fácil que el conjunto sonido-percusiones de los pies-acciones corporales vayan fluyendo sin tener lagunas de memoria o hacerlas sin que tengan un sentido en la trama de porqué ocurren las cosas en la historia que se oye y ve. Ello es muy útil especialmente en algunos momentos de la partitura en los que no se especifica claramente qué tiene que hacer el intérprete en cuanto a movimientos corporales o gestuales, aunque en muchos otros sí se indica y, en general, es una obra que se caracteriza por una gran precisión de indicaciones, pero no es posible para un compositor llegar a indicar absolutamente todo lo que se pretende a todos los niveles, tanto sonoros y escénicos como expresivos. Javier recomienda que después del momento de pisar la mosca, y antes de seguir tocando, podríamos hacer un gesto de máscara hacia el público, una mirada, para mantener la efectividad de la comunicación entre público e intérprete.

Después de esta primera sesión de trabajo juntos ambos estamos muy contentos por todo lo realizado y tenemos una sensación muy prometedora de que el resultado de ello va a ser cada vez mejor para llegar a conseguir una interpretación que, manteniendo el respeto a la partitura del compositor, además, esté cimentada en las bases de la *Commedia dell'Arte* de donde viene el personaje de *Arlecchino* y permita conseguir una buena comunicación del intérprete con el público para que éste pueda percibir de una manera expresiva la historia sonora y escénica que está presenciando.

13.3.3. Sesión de trabajo II. 16-1-2013

Comenzamos la Sesión de trabajo II enlazando el final del Ciclo II del día anterior con el principio del Ciclo III, en el que Arlequín queda mirando a una mujer del público y hace un gesto con la parte superior del cuerpo de alzamiento para indicar sorpresa por ver a una mujer tan guapa, se gira hacia el público para tener complicidad con él y le lanza un beso. A continuación, ya en el Ciclo III probamos a hacer con la larga serie de notas en las que se mueven las caderas unos pequeños pasos de acercamiento hacia la mujer para que sea más real la situación y, luego, hacer una vuelta atrás para quedar de espaldas al público enfadado por la situación ya que la mujer no le ha correspondido.

En ese momento ocurre una situación graciosa y desconcertante fruto del hecho de que el dominio de la partitura y su memorización de música y movimientos aún no son lo suficientemente profundos: sin querer empezamos a tocar con el clarinete las notas correctas pero dándoles el ritmo que debíamos estar haciendo con los pies, mientras que con los pies hago el ritmo que debíamos estar tocando con el clarinete. Ésta es una situación que puede ocurrir con mucha facilidad aún tocando sin movimientos, a la manera convencional: de repente se pierde el hilo de la melodía y se salta a otro punto de la obra. Un buen ejemplo de ello es *In freundschaft* de K. Stockhausen, obra en la que, como se ha comentado en anteriores apartados de la presente tesis, resulta muy fácil confundir las diferentes partes de cada Ciclo de modo que el intérprete se puede saltar fragmentos incluso bastante largos de música por un fallo de memoria. Para evitar estos problemas de memorización es por lo que estamos introduciendo numerosos movimientos, gestos y momentos dramáticos imaginarios para el clarinetista de modo que al quedar, gracias al estudio profundo de la obra, perfectamente asociados unos a otros, se puedan llegar a evitar este tipo de problemas de confusión de la memorización.

Volviendo al final del Ciclo III en el que hay un pequeño salto donde Arlequín queda con el pie izquierdo apoyado en el suelo y el derecho en el aire Javier propone en primer lugar adoptar con las piernas una postura más típica de *Zanni*, rodillas flexionadas y empeine extendido y, además, hacer un gesto con los brazos y parte superior del cuerpo abriéndolos como cuando los actores al final de una actuación abren los brazos para agradecer los aplausos al público. Esto es porque Arlequín pretende

haber conseguido en ese momento el amor de la mujer y que le dé un beso, no aplausos ni mucho menos, pero como no lo conseguirá se deberá marchar atrás como se ha dicho cambiando a una actitud alicaída. Para hacer el giro y volverse atrás probamos qué tipos de giros se pueden hacer: si el más normal con la pierna izquierda, o el abierto desde la derecha que es más difícil y necesita un mayor dominio.

Comentamos la importancia que tiene el hecho de que un artista, sea actor o músico, por encima de su capacidad para conseguir la perfección técnica, sea capaz de llegar a transmitir al público unas emociones profundas que nazcan de la verdadera comunicación que exista entre ambos; ello ha de surgir del conocimiento técnico y dramático que el artista tenga de la obra que interpreta.

Antes de llegar al comienzo del Ciclo IV, cuando la mujer le ha rechazado, pensamos en introducir en el momento de volverse al centro de espaldas un par de giros otra vez hacia la mujer como una forma de intentar conseguir su agrado, como una última oportunidad, pero no lo consigue. Ya en el Ciclo IV hay una nota suelta en la que se ha de girar hacia el público partiendo desde la posición de espaldas, anteriormente lo hacíamos con dos giros normales de *Zanni*, el segundo más lento que el primero pero también habíamos visto a otros intérpretes dar una vuelta normal y volverse por el mismo lado, de modo que comentamos la forma de llevar a cabo estas acciones. En todo momento es importantísimo tener bien interiorizadas las bases de un buen control de la postura y los movimientos corporales, porque si no en momentos como por ejemplo el salto del final del Ciclo III puede haber un gran desequilibrio, y para eso es necesario hacer bien cada detalle como mantener siempre las rodillas flexionadas y que el pie de apoyo en el suelo no esté recto hacia delante sino abierto hacia el exterior, con lo cual se consigue una mayor estabilidad corporal.

Al final del Ciclo III en el cual Arlequín, enfadado y triste por no haber conseguido un beso de la mujer, se vuelve al centro del escenario y le dirige aún desde allí una última mirada, de repente cambia el estado de ánimo produciéndose una especie de diálogo entre su mano derecha y la máscara que aparece por encima del hombro izquierdo, viéndose desde el público como si fuera una mano de otra persona, que le acaricia para consolarlo, le da palmaditas para animarlo e, incluso asiente con la máscara que representa a Arlequín de modo que hay un intercambio de acciones y un cambio de actitud mental que le lleva a animarse por fin.

Para recapitular desde el final del Ciclo III hasta el Ciclo IV comentamos a Javier que los giros del final del Ciclo III nos gustaría hacerlos con más elegancia y fluidez de movimientos, de modo que trabajamos cómo enlazar giros de media vuelta en un total de seis, que son tres vueltas completas, de modo que la pierna izquierda dé un buen impulso de cadera que es quien hace el giro y el pie derecho sólo se abre para acabar por encontrarse de nuevo de cara al público y empezar de nuevo otra vuelta. Al final acabamos dándonos cuenta de que, para que todo esté bien coordinado, los giros y la música, hay que hacer coincidir cada media vuelta con un tiempo de compás haciéndolo con fluidez y suavidad de movimientos. Sin duda, al hacer este tipo de movimientos corporales que requieren coordinación corporal nos damos cuenta de la torpeza de los músicos para realizar este tipo de acciones, ya que en nuestra educación artística únicamente se encuentra el aprendizaje del instrumento, aparte de los conocimientos teóricos musicales, pero no abordamos la utilización del cuerpo como lo hacen los actores cuando estudian arte dramático. Podría decirse que para un músico el hecho de usar el cuerpo para moverlo queda en el ámbito de la danza y raramente se da la circunstancia de que el intérprete musical tenga que moverse de forma coordinada y fluida para acompañar el elemento musical para que forme un todo: sonido-movimiento-expresión facial, que es lo que se pide en esta obra y por esta razón su nivel de dificultad es tan elevado.

Le comentamos a Javier que los momentos en los que para la música y nosotros estamos aprovechando para introducir pequeños gestos y acciones, como por ejemplo el diálogo entre la mano y la máscara, a nosotros a nivel práctico nos van muy bien para recuperar el aliento ya que el cansancio se va acumulando y llega un momento en el que se puede llegar a perder el control de la respiración a no ser que uno tenga un gran estado de forma física, lo cual es lo deseable.

Después de la fase de tristeza por no conseguir el amor y el beso de la mujer y el posterior enfado con ella llega la tercera fase, que es la autoafirmación de pensar Arlequín que él vale mucho y es querido por todo el mundo. Este momento lo establecemos en la patada última del Ciclo IV, después de la cual Arlequín se gira en dirección al público con cara sonriente y alegre dando a entender que otra vez ha vuelto a ser él mismo; a partir de ahí la música cambia también de carácter siendo más tranquila y sosegada hasta la llegada de la *Cadenza*.

Der kleine Harlekin

Hacia el final del Ciclo V hay tres saltos a cada uno de los cuales siguen varias patadas cada vez. Para hacerlos con un mejor estilo del personaje Javier propone hacer en esos lugares Pasos a dos, para lo cual hay que mirar primero el lugar hacia donde vamos a saltar, luego prepararnos y saltar con amplitud de brazos, incluso aunque llevemos el clarinete en una mano, y con una buena preparación de la pierna que inicia el salto lo cual es la base para que el salto sea realmente creíble. De esta manera queda mucho más espectacular, más vistoso y queda mucho más claro el hecho de que nos hemos desplazado a tres lugares diferentes, buscando personas diversas cada vez.

Habiendo llegado al punto de la *Cadenza* comentamos a Javier cuáles son las indicaciones de la partitura: diez frases diferenciadas que hay que tocar con estados de ánimo diversos, a personas distintas del público de manera individualizada, desde lugares diferentes del escenario o fuera de él y con gran libertad para hacer movimientos de espiral con el clarinete. Él plantea que después de los dos incidentes que ha tenido hasta ese momento Arlequín, el primero tener que matar una mosca y el segundo enamorarse de una mujer, podía volver al punto inicial en el que se dirigía en el semáforo a los conductores para que le dieran algo que comer o dinero. Hablamos de qué condiciones tiene el escenario de la Sala Falla del Conservatorio Superior de Música de Málaga que será donde se tocará por primera vez este nuevo montaje, el cual tiene unas escaleras bastante empinadas para subir y bajar en las que hay que tener cuidado pues es fácil caerse. Hablamos de la posibilidad de conseguir un cañón de luz también para centrar la atención siempre en el intérprete y algunos efectos humorísticos en la parte del trino largo en el cual Arlequín puede bajar del escenario o esconderse por detrás y, mientras, la luz buscarle por todas partes de la sala consiguiendo efectos humorísticos en el público.

Pasamos a diseñar cada una de las frases según a qué tipo de personas Arlequín se va a dirigir a pedirles dinero y pensamos en que se dirija en primer lugar a un típico alto empresario con buen coche y del que se supone que tiene mucho por lo que aparenta. En segundo lugar, ya que por supuesto Arlequín nunca va a conseguir que nadie le dé nada, que se dirija a una mujer de mediana edad, funcionaria del estado de profesión y con un coche utilitario normalito. En tercer lugar, bajando cada vez más las pretensiones, a un trabajador tipo un albañil del que se supone que tiene poco y le cuesta mucho conseguir lo que tiene pero como es de un nivel económico más parecido al suyo puede que comprenda mejor su situación y por afinidad acabe por darle algo. En cuarto

lugar, se dirige a una anciana pensionista con gran respeto en contraste con el compadreo que ha podido tener con el albañil. En la quinta y sexta frase no hay que dirigirse a nadie porque se tocan en el centro del escenario haciendo un giro completo de 360° entre las dos frases. En séptimo lugar, en vista de que no ha conseguido que nadie le dé dinero sea cual sea su apariencia y condición, se dirige al nieto del empresario al que se había dirigido en primer lugar ya que quizá de un niño pueda conseguir un caramelo, una piruleta o algo similar, aunque sólo fuera lamerla un par de veces, con eso Arlequín se podría dar por satisfecho y celebrar con gran entusiasmo lo conseguido. Las otras tres frases las dejamos de momento para afianzar bien lo que se ha planeado hasta la séptima frase.

Para localizar en el escenario el lugar donde se va a tocar cada una de las frases pensamos en que la primera frase con el empresario esté en el extremo derecho del escenario, la segunda con la funcionaria en el centro-izquierda, el albañil en el extremo izquierdo y la señora pensionista en el centro, ya que de ese modo desde el extremo izquierdo del escenario se volvería hacia el centro y ya estaría Arlequín muy cerca de la parte central del escenario donde ha de tocar la quinta y sexta frases.

A partir de ese momento comenzamos a tocar ya cada una de las frases poniendo en práctica todo lo que hemos planeado para la *Cadenza* y planteamos a Javier que en esta parte de la obra la memorización de la música es de máxima dificultad y resulta bastante habitual tener lagunas en las que no se recuerda qué es lo que hay que tocar a continuación y comentamos que si se toca esta parte mirando a los ojos de las personas a las que va dirigida cada frase eso haría que los fallos de memoria fueran aún más numerosos e importantes. Sin embargo, él me hace hincapié en la importancia de mantener la mirada fija en esas personas ya que cuando alguien mira fijamente a otra persona para decirle algo, más aún si es en un espectáculo y el que te mira está en el escenario, esa persona siente que está siendo en parte protagonista de la situación, le están dedicando esa frase musical y, en ese momento, se produce una comunicación especial entre los dos muy intensa y expresiva. Por supuesto, para conseguir este resultado no es suficiente con mirar a una persona, dirigir solamente la mirada hacia donde está: la otra persona ha de sentir que la están mirando, viendo y dirigiendo una serie de información en tiempo real, sin que el intérprete se quede con la mente en blanco tocando por inercia, lo cual suele ocurrir muy a menudo.

Der kleine Harlekin

Por otra parte vemos que cada vez que Arlequín acaba una frase conviene que adelante una mano como señal de que está pidiendo y de esa forma el público va a entender mucho mejor sus pretensiones, pero para que no sea repetitivo es necesario cambiar en cada frase y para cada persona un gesto diferente teniendo en cuenta su personalidad, por ejemplo, con el albañil puede usar un gesto como el pulgar hacia arriba en señal de compadreo, pero ese mismo gesto no resultaría adecuado para la anciana o el empresario porque se supone que no son iguales por edad o *status* social. Otro gesto que puede ser adecuado para el albañil es saludarlo efusivamente con el brazo en alto, ya que se puede suponer que se conocen, y un pequeño sonido onomatopéyico como «hey» en señal de saludo. Y además, igual que ocurría con los Pasos a dos en los que era conveniente antes de saltar a otro lugar haber mirado hacia allí, aquí pasa lo mismo, una vez que Arlequín ha tocado una frase para una persona del público y no le ha dado nada hace como que no tiene importancia la cosa y busca con la mirada el siguiente lugar hacia donde va a ir a pedir dinero, a la siguiente persona, de modo que antes de ir allí ya se le ve la intención de lo que va a hacer.

Antes de la cuarta frase a la anciana, Arlequín le hace un pequeño gesto de reverencia en señal de respeto y al final, que es un momento musical muy enfático, lo acaba lanzándole un gran beso y con un gesto con la mano como diciendo que no hace falta que le dé nada; teniendo en cuenta que se trata de una pensionista es posible que no vaya muy sobrada de dinero tampoco.

En la frase del niño probamos a hacerlo sentado para estar más a su altura y sea más cercano y al final como recompensa en lugar de pedirle dinero le pide una piruleta, gesticulando como si tuviera una en la mano y estuviera lamiéndola pero, claro, a los niños no les gusta compartir las chuches y se queda sin nada otra vez. Al acabar la frase del niño aprovechamos que Arlequín está en el suelo para que fruto de la desesperación por no conseguir que le den nada pueda dejarse caer tumbado en el suelo y tocar la siguiente frase, la cual tocábamos moviendo un pie arriba y abajo de forma irregular pero, Javier propone hacerlo tocando mientras nos vamos arrastrando hacia atrás impulsado con los dos pies en el suelo lo que nos parece muy espectacular para el público ya que nunca se imaginarían que un clarinetista hiciera eso al tocar. Al probarlo vemos que no podemos movernos con los zapatos que utilizamos para esta obra que son unas zapatillas de *ballet-jazz* de modo que hay que probarlo con otro tipo de calzado que tenga una suela de goma que se pueda agarrar más al suelo y no deslizarse para

permitirnos el impulso hacia atrás. Esta acción resulta difícil de hacer pues el pie de apoyo del suelo para impulsarse no se nos queda hincado en el suelo y se resbala con lo que no podemos darnos todo el impulso que queríamos; de todos modos es una acción que hay que practicar porque parece muy sorprendente. Para conseguir que el desplazamiento sea mejor lo que hacemos finalmente es serpentear con el cuerpo un poco porque resulta más fácil hasta llegar a poder hacerlo de un modo más fácil y natural.

Para acabar la sesión de trabajo comentamos a Javier que todo lo que hemos planteado para la *Cadenza* nos gusta pero que nos gustaría añadir acciones dentro de los momentos en los que tocamos las frases pues esas acciones son las que según nuestra hipótesis de trabajo se asociarían tan indisolublemente al elemento musical que nos permitiría mantener una memorización mucho más profunda y evitar los momentos de confusión memorística al tocar.

13.3.4. Sesión de trabajo III. 22-1-2013

Antes de comenzar la sesión de trabajo comentamos a Javier acerca de lo que hablamos en una sesión anterior de entrar al escenario por la izquierda o por la derecha. A la práctica en la mayoría de escenarios la entrada será por la izquierda y él dice que tampoco es decisivo para el espectáculo sino que es una información que el ojo del espectador percibe a través de su subconsciente y, como ya se dijo, por la izquierda Arlequín deja su corazón del lado del público siendo un personaje pobre y desarrapado mientras que si lo hiciera por la derecha estaría protegiéndolo más dando a entender ser alguien con más poder. En cualquier caso son aspectos más bien teóricos y antropológicos que prácticos en lo referente a la escena.

Hago inicialmente una interpretación de la Introducción y Primera sección de la obra hasta la *Cadenza* incorporando todos los movimientos y gestos que trabajamos en las dos sesiones de trabajo anteriores y que hemos podido afianzar a lo largo de casi una semana de tiempo. La novedad de esta sesión es que hemos podido tocar con la máscara de Arlequín de Javier que ha traído para que la pruebe. Javier pregunta si nos ha resultado muy agobiante tocar con ella, sobretudo para la respiración, pero creemos que no incomoda lo más mínimo para tocar; otra cosa es que el hecho de acumular

cansancio con respecto al control de la respiración sea una cuestión quizá de mejorar mi condición física.

En cuanto a la máscara que le he encargado a Jorge Añón, artesano de Uruguay que hace máscaras de diversos tipos, dado que el hecho de estar ambos tan alejados nos impedía hacer con él ninguna prueba con la máscara usándola para tocar y así conseguir la máxima comodidad, le propusimos que la parte que está justo encima del labio superior la subiera un poco de altura para no correr el riesgo de que quizá nos impidiera tener comodidad en la embocadura del instrumento al tocar.

Javier nos hace unas correcciones sobre el trabajo de las sesiones anteriores como, por ejemplo, que en el momento de ver a la mujer y tocar para ella se nos ha olvidado ir avanzando con los pasos hacia ella. Recordamos toda la parte siguiente en la que Arlequín se enfada con la mujer y se va al centro del escenario, se gira hacia ella implorando un beso, luego al público para lamentarse y, a continuación, viene el diálogo de la mano y la máscara. Seguidamente hay una patada después de la cual Arlequín se vuelve a girar hacia el público para que se vea que ya ha recuperado su estado de ánimo alegre. A todo este pasaje de la obra le hemos incorporado muchos gestos y acciones, y es importante afianzarlas bien para que no se olviden de manera que acaben surgiendo de forma automática.

El hecho de incorporar la máscara a la interpretación añade una serie de connotaciones en cuanto a la técnica de su uso. Una de ellas es que cuando la máscara cambia la mirada de una dirección a otra lo hace con movimientos secos, claros y rápidos, no lentamente, y otra es que si la máscara mira en una dirección pero el músico está mirando de reojo hacia otra el público no lo va a entender. El público ve la dirección hacia la que mira la máscara no hacia la que mira el músico, por tanto, hay que ser muy consciente de que la que manda siempre es ella y concretamente la dirección hacia la que apunta la nariz, es la clave para que el público entienda bien toda la información que se le quiere transmitir.

A continuación hacemos un repaso de todos los movimientos y gestos de toda la parte que acabamos de tocar para escribirlos y que no se olviden. Javier hace hincapié en que cuando estén bien afianzados tanto la música como los movimientos y gestos de todo tipo lo más importante es que el intérprete tiene que estar sintiendo la emoción del

momento en uno mismo, fundamental para que sea creíble para el público y sienta la historia en profundidad.

Volvemos al momento de los primeros arpeggios del inicio de la obra en los que después de cada uno de ellos, antes del gesto del acortamiento del instrumento con la mano izquierda, daba una mirada oblicuamente hacia diferentes direcciones del público. Al llevar la máscara hay que hacer gestos mucho más claros y contundentes, con más expresividad, para que después de cada uno de ellos la máscara pueda quedarse un instante esperando un gran aplauso porque cree que se lo merece.

Una frase literal que nos ha parecido muy a tener en cuenta de Javier Oliva es la siguiente: “Cuántas más intervenciones llenas de vida con la máscara hagas en plan de hacer ver que Arlequín es lo más de lo más, conseguirás mucho mejor hacer algo único fusionando el universo de la máscara con el instrumento del clarinete.”

A partir de este momento pasamos a repasar la parte de la *Cadenza* trabajada en la anterior sesión, de la primera a la octava, esta parte no la hemos podido trabajar bien durante esta semana, sólo hemos podido afianzar toda la parte anterior. Antes de ello planteamos a Javier que aún tenemos dudas sobre cómo caminar a la manera de Arlequín para desplazarnos de un lugar a otro cuando no hay ningún paso típicamente especial y él nos aconseja que no le demos tanta importancia a eso, que si cuidamos una buena postura corporal de inicio y volvemos a otra buena a la llegada la forma de caminar no es lo fundamental, simplemente tenemos que pensar en la necesidad que tiene Arlequín de ir de un lado a otro.

En las frases de la *Cadenza* se hace necesario darles un sello propio a cada una de ellas por eso buscamos diferentes reacciones posteriores a la interpretación de las frases. Después de la primera Arlequín adelanta el brazo entero para pedirle algo mientras que en la segunda le regala una amplia sonrisa a la mujer funcionaria. Teniendo en cuenta que vamos a llevar la máscara pasamos a trabajar la forma de sonreír hasta conseguir una sonrisa amplia con las comisuras de la boca elevadas y los dientes superiores e inferiores bastante cercanos, de ninguna manera una sonrisa parecida a una carcajada. En la tercera frase dedicada al albañil no le llega siquiera a pedir nada porque sabe que siendo de la misma condición no se lo va a poder dar y abre los brazos entendiéndolo mientras que se da golpecitos en el corazón de compadreo. Antes de la cuarta frase le hago una reverencia suave en señal de respeto a la señora

Der kleine Harlekin

mayor y al acabar de tocarla le mando un beso cariñoso dando un giro con la pierna derecha para dirigirme al centro del escenario y tocar allí la quinta y sexta frases dando un giro completo poco a poco. En la séptima frase está todo claro pidiéndole una piruleta al niño mientras que en la octava volvemos a comentar el tema de probar con otro tipo de calzado que no resbale al hincar el talón en el suelo e impulsarse para deslizarse hacia atrás, para ello lo hemos probado con unas zapatillas de deporte pero no ha dado buen resultado quizás porque lo hemos probado con suelo de gres que permitía resbalar muy poco. De todas formas, en caso de no conseguir resbalar bien siempre podemos volver a hacer la frase tumbados boca arriba levantando y bajando la pierna irregularmente como hicimos en la anterior versión en que tocamos la obra. Probamos a hacer esta acción con otros zapatos que tienen suela de goma dura y dan mejor resultado aunque no el ideal por lo cual tendremos que practicarlo, de todas formas resbalamos mejor cuando nos impulsamos con la pierna derecha que con la izquierda, deberíamos hincarla más, hacer más fuerza con ella. En caso de usar estos zapatos, para que no den el efecto de ser inmensos pensamos en buscar como vestuario unos pantalones que sean anchos, quizá unos pantalones afganos de los que tienen la costura entre las piernas muy baja casi a la altura de las rodillas pero Javier cree que entonces se perdería mucho visualmente la línea estética del movimiento de las piernas. Javier propone ver algunas tiendas de la parte antigua de Málaga donde venden ropa de lana de estilo antiguo ya que en su compañía de teatro han encontrado allí blusas y pantalones para los papeles de *Zanni*. A este tipo de pantalones se le podrían poner algunos parches típicos del vestuario de los *Zanni* arcaicos.

Pasamos a ver toda la parte de la *Cadenza*, pero ahora ya tocando la parte musical en la cual en algunas frases tenemos olvidos de la música; sin embargo, las acciones de cada momento las recordamos bastante bien casi todas. Al llegar a la octava frase nos encontramos con la falta de fluidez en el movimiento de deslizamiento por el suelo tumbado y practicamos el impulso con una pierna hasta llegar a quedarse recta y, luego, la otra pierna; pero no podemos deslizarnos de modo que probamos a modificar algo el modo de llevarlo a cabo: impulsar hasta donde podamos movernos y, cuando ya no podamos más, comenzar a impulsar con la otra pierna aunque no lleguen a quedarse rectas.

Teniendo ya bien definidas las ocho primeras frases de la *Cadenza* pasamos a las dos últimas y en la novena Javier propone que ya que partimos de una posición de estar

tumbado en el suelo, aprovechar esa postura y la novena frase que sea completa para incorporarse hasta llegar a estar de pie. El procedimiento consiste en cruzar una pierna sobre la rodilla de la otra y dar un gran impulso hasta llegar a la posición de sentado, a partir de ahí hacer unos balanceos laterales y estirar hacia atrás una de las piernas, a partir de ahí ya es sencillo incorporarse otra vez hasta ponerse de rodillas si es necesario con otros balanceos adelante y atrás y, desde ahí, incorporarse de pie con los dos pies a la vez o primero uno y luego el otro. Es un procedimiento que con un poco de práctica llega a resultar sencillo de hacer a nivel de coordinación de movimientos, aunque la verdad es que resulta muy fatigante hacerlo sin dejar de tocar.

Para la décima y última frase de la *Cadenza* Javier propone que utilicemos el Paso de gran *Zanni* para desplazarnos desde donde nos encontremos hasta el centro del escenario donde tengo que llegar. Se trata de un paso lento como se vio al inicio de la primera sesión de trabajo, en el que se levanta bastante la rodilla para dar el paso, con el empeine bien estirado y la punta del pie hacia el centro del cuerpo. En el momento en que la pierna libre está arriba, la de apoyo se flexiona ligeramente dando la sensación de que el cuerpo se eleva y descende haciendo un efecto visual muy interesante; además, este paso se acopla muy bien al hecho de que al final de esta última frase el tempo se va ralentizando cada vez más.

Una vez acabada toda la sección de la *Cadenza* nos planteamos para qué ha servido todo el esfuerzo de tocar para tantos espectadores sin haber recibido ninguna recompensa de ningún tipo. Para ello pensamos en utilizar el sentimiento de enfado con todo el mundo culpándoles de todo ya que este sentimiento puede llegar también a resultar cómico. A raíz de una historia que comentamos de un músico callejero al que después de tocar nadie le dio nada y se fue muy enfadado, lo cual indica que las situaciones planteadas para un espectáculo en ocasiones ocurren en la vida diaria, pensamos en vestir a Arlequín con un vestuario al estilo *hippie*, con la típica ropa que se suele ver en los mercadillos callejeros que suele ser a rayas con diferentes colores aunque uno es el que predomina. Este tipo de ropa llevaría a pensar rápidamente al público que está, sin ninguna duda, ante un *Arlecchino* contemporáneo con los problemas y la manera de ser de la gente actual, en lugar de tener que volver la mirada hacia un personaje de hace varios siglos y, además, encajaría perfectamente con los botines negros que hemos decidido usar de calzado porque se agarran mejor al suelo. Para los pantalones pensamos en un tono verdoso y para la blusa en un tono burdeos

pastel y, además, para acabar de completar todo el vestuario añadir un gorro de lana negro de los que también se encuentran frecuentemente en este tipo de mercadillos y que están actualmente muy de moda. Además, hay otro aspecto que relaciona muy bien este estilo de vestuario con la obra, ya que no tiene que ser la del típico Arlequín clásico con rombos y es que la obra es de 1975, coincidente con la época hippie por excelencia.

13.3.5. Sesión de trabajo IV. 23-1-2013

Comenzamos la Sesión de trabajo IV haciendo un repaso de toda la *Cadenza* que se trabajó completamente a fondo el día anterior y en la cuarta frase, la de la señora mayor, conseguimos hacer bien una acción que nos cuesta, que es mantener la mirada fija en un espectador en concreto para dirigir a esa persona de forma individual la frase musical que estamos tocando. Nos cuesta llevarlo a cabo porque, dado que la memorización de esta sección de la obra es muy difícil, si lo hacemos perdemos más aún la memorización musical. Aún así, hay que insistir en ser capaz de poder hacerlo ya que cuando se toca una pieza mirando fijamente a una persona la comunicación expresiva es muchísimo más intensa y se consigue transmitir realmente lo que se pretendía, por lo cual es un objetivo que hay que alcanzar para poder, mediante una memorización musical y escénica muy profunda, ser capaz de interpretar transmitiendo a cada persona algo en concreto que va a recibir como un regalo personal e intransferible y el resultado es de suponer que sería mucho más exitoso.

Seguimos trabajando las frases, y en la octava, para el deslizamiento por el suelo probamos a hacerlo con la capucha de la sudadera como sustituto del gorro de lana para ver si nos ayuda a resbalar mejor pero seguimos sintiendo como si hincáramos mucho la cabeza en el suelo y eso nos impediera tomar el suficiente impulso para deslizarse con facilidad. Probamos también a modificar la forma de impulsarnos y hacerlo con los dos pies a la vez pero el resultado no es bueno.

A continuación, en la novena frase, la que toca Arlequín mientras se va levantando poco a poco del suelo, hay que tratar de hacerlo como si fuera el clarinete quien realmente nos estuviera guiando-levantando hacia arriba y nuestro cuerpo le siguiera sin remedio. Al final de la décima frase musical Arlequín adopta cuando se aparta el clarinete de la boca una actitud de expectación, sin expresar alegría ni tristeza,

tan solo esperando a ver si por fin ha conseguido su objetivo de ganarse algo que comer, y al ver que tampoco tiene éxito deja caer la cabeza desesperadamente y después de la nota aguda que sigue (Do6) se queda rebotando con las piernas, flexionándolas repetidamente en señal de enfado con todo el mundo que va en aumento por momentos hasta que deja caer la cara hacia el suelo y sigue tocando. Esta segunda sección de la obra nos puede servir para mostrar el enfado grande que ha ido acumulando Arlequín a lo largo de toda la pieza y en esta parte ya no se molesta en disimular que no está contento con nadie pues no ha conseguido ni comida, ni dinero ni nada.

Después del largo trino que hay en medio de la segunda sección añadimos un gag que cambia la idea que teníamos de enfado para convertirse todo en alegría y agradecimiento al público. Después del trino usamos el *Shock* de Zanni, gesto que hace para mostrar una gran sorpresa por haber encontrado de repente una moneda que alguien por fin le ha lanzado, todo ello lo dividimos en una secuencia de ocho movimientos encadenados para que nos resulte fácilmente asimilable. Este momento nos resulta muy útil para recuperar un poco el control de la respiración ya que el cansancio acumulado es muy grande y, además, el trino largo tocado con la técnica de la respiración circular aumenta la sensación de falta de control del aire.

En este momento hacemos una recapitulación de los «estados de ánimo» básicos utilizados en la historia que son los siguientes:

- Valentía: Necesidad de llamar la atención. Mata una mosca.
- Amor y desamor: Se enamora de una chica y ella no le corresponde.
- Ira y Pena: Petición de dinero o comida y posterior enfado.
- Alegría: Un espectador le lanza una moneda.

Estos son los cuatro estados de ánimo básicos utilizados en teatro: alegría, pena, ira y amor. A través de la historia que hemos creado para la obra musical *Der kleine Harlekin* de Karlheinz Stockhausen hemos dado un recorrido por todos ellos que nos describe bastante bien algunos aspectos de la condición humana. Haciendo una reflexión sobre todo el trabajo realizado en la obra pensamos que en todas las acciones posturales y gestuales que hemos incorporado va a ser posible, a base de trabajo constante, incorporarlas a la interpretación de la obra de modo fluido y creíble. Pero lo

Der kleine Harlekin

que no nos deja de preocupar es la memorización de las diez frases de la *Cadenza*, en las que es tan fácil tener lagunas de memoria que, por otra parte, son normales de tener para todos los intérpretes de manera que en casi todas las interpretaciones suele ocurrir algún desliz. Lo que intentamos hacer es conseguir aumentar el tanto por ciento de seguridad en la memorización lo máximo posible y para ello hemos creado una historia que nos ayuda a interpretar de modo más expresivo y al público a comprender y percibirla mejor pero, para la mejora de la memorización seguimos pensando que haría falta incorporar algunas acciones durante las frases, no antes ni después a modo de pequeños interludios cómico-dramáticos, de modo que pudiéramos asociar cada célula musical con unas acciones corporales a nivel de gestos y movimientos. Hasta ahora hemos hecho la primera parte del trabajo que sería la creación de la historia general y, una vez asimilada, vendría una segunda parte que consistiría en incorporar minuciosamente esas pequeñas acciones.

Para afianzar todo lo que hemos hecho en la Segunda Sección vamos a hacer una recapitulación de toda esta parte de la obra; pero justo antes del largo trino hay una nota aguda (Sib5) en la que hay que dar varios giros sobre uno mismo avanzando hacia el proscenio del escenario, pero al dar los giros no conseguimos avanzar a veces. Para mejorar el avance espacial al mismo tiempo que se gira los trabajamos lentamente, viendo como lo hace Javier, siguiendo su forma de ir colocando cada pie de modo que la acción salga mejor, ya que en un principio tenemos una mala coordinación para usar los pies en los giros. La clave está en que impulsamos el giro completo con la pierna izquierda y la derecha la usamos sólo para pivotar sobre ella misma y la tenemos que levantar del suelo para acabar de abrir y completar el final del giro, si no se nos queda algo corto el giro y, al acumular varios seguidos, al final perdemos el equilibrio.

Al llegar al final de la obra lo ideal es tener unos paneles entre los cuales salir y, después de la última nota, que se quede a la vista del público sólo parte del clarinete y nuestro brazo quedando escondido el resto pero, en caso de no poder disponer de ellos, Javier nos recomienda que salgamos del escenario haciendo un Paso fluido de *Zanni* a tres de modo que la salida sea también teatral.

Para terminar la sesión de trabajo Javier insiste en la idea de que ya que somos Escorpio en el signo del Zodíaco, y por lo visto las personas con este signo vivimos mucho las emociones, nos aseguremos todo el tiempo de estar transmitiendo al público

la ira, la alegría y cada emoción que le corresponde al momento dramático de la obra, para conectar con el público llegando a conseguir un sello personal identificativo nuestro cada vez que interpretemos la obra y no quedarnos en meras ejecuciones técnicas tanto a nivel musical como escénico.

13.3.6. Sesión de trabajo V. 30-1-2013

Ha transcurrido casi una semana desde la Sesión de trabajo IV y durante estos días hemos podido ir afianzando mejor todos los aspectos musicales y escenográficos. Empezamos el trabajo de hoy desde el principio de la obra y a Javier le parece magnífica la entrada de Arlequín en la que hacemos espirales por el escenario saludando a las personas del público dando la sensación de que lo que va a ocurrir no es ninguna broma porque podríamos morir de hambre incluso, es algo muy serio.

Después de la entrada en el escenario con el trino de color sigue un breve anticipo de lo que será la Primera Sección de la obra y, al acabar, hay un calderón que vamos a aprovechar para hacer un gesto al público. La idea es que, ya que Arlequín acaba estos tres compases con la cara hacia el suelo y el clarinete muy abajo, levantar la máscara mirando al público, sonriendo y buscando complicidad mientras el clarinete se mantiene en el mismo sitio sin moverse y, cuando vuelva a bajar la máscara para buscar el instrumento otra vez ya se alzarán juntos para seguir con la parte siguiente que es la Sección de los arpeggios.

En la siguiente parte de los arpeggios tenemos que ir fabricando la ansiedad por conseguir algo que comer, lo cual ha de percibirse sobretodo en los momentos de pausa entre los cuatro arpeggios y volvemos a incidir en la idea de que cuando podamos actuar con nuestra máscara no podremos hacer giros en diagonal y lentos como ahora, de modo que, más que girar el cuello, lo que debemos trabajar es el hecho de dirigir la mirada con gran intensidad de un lugar a otro de forma decidida. Otra cuestión es que si vamos a bajar y subir la máscara para mirar al público porque el escenario esté más alto debemos hacerlo manteniendo el ángulo que forma el clarinete con la cara sin variarlo, como en el anterior anticipo de la Primera Sección.

Comentamos que fue una muy buena decisión antes de comenzar con este trabajo de montar una nueva escenografía de la obra el hacer el III Master de *Commedia*

Der kleine Harlekin

dell'Arte de Málaga durante el mes de julio de 2012 ya que eso nos ha permitido tener ya un conocimiento de cómo funciona la vida propia de una máscara, qué tipos de movimientos puede hacer y cuáles no, lo cual es una gran ventaja para incorporarlo ahora al clarinete. Seguidamente probamos otra idea que nos gusta mucho, mantener el clarinete inmóvil en el aire y desplazar lateralmente el cuerpo ayudándose de la pierna del lado hacia el que se desplaza, de modo que dé la sensación como si apareciera la máscara desde una pared o similar detrás de la que estuviera escondida. Este desplazamiento es mejor hacerlo pequeño que grande porque si no se corre el riesgo de que con un desplazamiento grande el instrumento se mueva en el aire y la idea es que permanezca inmóvil. Hasta llegar a poder coordinar todos los movimientos de este momento musical aún falta estudiarlo bien pues nos falta fluidez y Javier plantea si sería demasiado transgresor quitar el gesto de la mano que acorta la longitud del clarinete ya que él considera que el público no va a entender bien qué significa ese gesto si no se le explica. Sin duda lo sería pues viene claramente especificado en la partitura y si queremos ir el verano próximo al Curso de música Stockhausen en Kürten (Alemania) para mostrar este nuevo trabajo a Suzanne Stephens estoy absolutamente seguro de que lo consideraría prácticamente una herejía. La sensación que tenemos es que es verdad que resulta difícil entender qué significan esos gestos y que sería interesante poderlo tocar sin ellos, haciendo sólo los que estamos planteando ahora de desplazamientos laterales para buscar a personas del público con el objetivo claro de que se apiaden de Arlequín y le den algo de comer, todo esto sí lo puede entender el público sin que le den explicaciones. Finalmente decidimos incluir los gestos que vienen en la partitura, ya que parecería demasiado libre una versión así para muchos clarinetistas que conocen la obra y a los que se les pueda pedir su opinión; además, siempre se está a tiempo de hacer otra versión sin los gestos de acortamiento en otro tipo de actuaciones.

Para concretar cómo va a quedar este fragmento finalmente decidimos en la primera pausa hacer un desplazamiento lateral sólo de máscara sin mover la pierna, en la segunda hacia el otro lado y con pierna (En cuatro tiempos: pierna-máscara al lateral, gesto de atención, vuelta atrás de la máscara y posición inicial) mirando a una persona del público y diciéndole que no con la máscara porque sabe que no le va a dar nada. Después de la tercera mirar hacia varios puntos del público buscando y, después de la cuarta, adoptar una posición con los brazos en jarra y mostrando enfado hacia todos

seguido del gesto con brazo y pierna, como diciendo que le da todo igual y que no le importa el público.

Después del último arpegio viene la patada en el suelo y el gesto del pie como si hubiera matado una mosca. Hasta ese momento el público no le había hecho aún ningún caso a Arlequín pero con la hazaña de ser capaz de matar la mosca ha conseguido captar la atención de todo el mundo por su enorme valentía por lo que adoptará una actitud casi chulesca. Toda esta secuencia de movimientos de la mosca secuenciados en seis tiempos quedarían del siguiente modo: punta del pie izquierdo arriba con el tacón en el suelo, máscara al público, máscara a la mosca otra vez, máscara al público de nuevo, tronco erguido con orgullo y brazo mostrando los músculos.

Seguimos trabajando con la Primera Sección de la obra y, después de escuchar parte de ella, Javier plantea para darle más intensidad aún a la interpretación adoptar una actitud y postura como la de un torero imaginando que el clarinete es el capote o la de un bailar flamenco de modo que pueda hacer con el clarinete algunos desplazamientos con el tronco rotando hacia un lado como los pases de un torero, aprovechando los momentos en los que un pie hace un giro a nivel del suelo con la pierna bien estirada; esta opción nos parece la más adecuada porque el torero usa un instrumento que es el capote y el bailar ninguno. La diferencia entre momentos como el de la mosca, en los que cada gesto viene preestablecido, y éste sería que en los ciclos de la Primera y Segunda secciones los desplazamientos en plan torero pueden depender mucho de la forma de sentirnos en ese día, haciéndolos a veces más exagerados o menos, más hacia un lado o hacia arriba, de modo que el estado emocional y físico pudieran influir bastante en el resultado final. Adentrándonos un poco en la actitud postural de los toreros comentamos que su pose típica generalmente suele ser con el pecho hacia atrás y la pelvis hacia adelante, lo cual exagerándolo puede llegar hasta la postura que hacen a veces con una rodilla en el suelo frente al toro que está quieto en ese momento.

Probamos a incorporar estos movimientos como pases de torero a los dos primeros ciclos de la obra y la sensación que tenemos de lo que puede llegar a ser el resultado final es muy buena haciendo varios pases normales con rotación de tronco acompañándole el clarinete y alguno haciendo con el instrumento una semicircunferencia hacia arriba para dar un poco de diversidad en estos movimientos.

Der kleine Harlekin

Siguiendo con la idea del mundo del toreo pensamos en hacer los pequeños saltos del final del primer ciclo como si fueran las manos delanteras de un caballo cuando las levantan mucho para hacer un paso más elegante en alguna exhibición y, con el clarinete que en ese instante no se toca, adoptar los brazos y codos algo adelantados como si fuera el picador sujetando las riendas del caballo. Hay otra postura torera que pensamos que puede venir bien y es el gesto estilizado que hacen apoyándose sobre un pie, estirando toda la mitad contraria del cuerpo con la punta del otro pie en el suelo y mirando al toro por encima del hombro casi, es una postura con mucha chulería aparentando valentía y Javier propone hacerla en el C.7, Pe. 2, Pág. 2¹⁵⁵ pero consideramos que ahí sería muy difícil hacerlo junto con los ritmos de los pies y el clarinete que hay que tocar, quizá mejor hacerlo en el compás siguiente que hay un tiempo de silencio y se puede hacer la postura con más pausa y tranquilidad.

A continuación seguimos revisando el resto de la Primera sección de la obra a partir del Ciclo III en cuyo final hay una alternancia de notas agudas y graves en las que se dan tres giros sobre uno mismo pero intentamos hacerlos con el tipo de giro impulsándonos con el pie derecho con la punta en el suelo y abriendo con la rodilla hacia afuera pero este tipo de giro es más difícil y no acaba de funcionar. Por ello probamos con el otro que es más sencillo impulsando con la pierna izquierda hacia adentro, recordando que para impulsarse es imprescindible que en la pierna de apoyo esté realmente todo el peso del cuerpo pues si está algo repartido entre ambas ya no se puede hacer el giro con la mejor precisión. Finalmente nos damos cuenta de que el problema de la falta de equilibrio en los giros radica en el hecho de que intentamos hacer un giro completo con el impulso inicial de la pierna izquierda y es mucho mejor dar sólo medio giro y el otro abriendo con la derecha con lo cual el cuerpo se mantiene más controlado, de modo que cada medio giro coincidiría exactamente con un tiempo musical con lo cual la coordinación movimiento-música sería exacta. Además, es mejor no intentar impulsar desde la rodilla pues entonces la pierna se levanta demasiado y el gesto es aparatoso, mejor tomar la iniciativa desde el pie y el dibujo de la pierna es más pequeño pero eficaz.

Nos damos cuenta de que la falta de coordinación a la hora de dar giros o abrir el paso lateralmente al principio de la obra son gestos que se entorpecen por querer exagerarlos demasiado, abrir el paso más de la cuenta o colocar el pie en el suelo más

¹⁵⁵Compás 7 del Pentagrama 2 de la Página 2

allá de medio giro resultan ser movimientos inestables que mejoran mucho si se hacen más pequeños. Otro problema que hay con los giros es el de que nos mareamos muy rápidamente al dar vueltas de modo que podemos probar a hacer el pasaje dos veces y ya nos encontramos algo mareados, por lo que hay que dejar de practicarlo y no llegamos a insistir en ello todo lo necesario para llegar a dominar las secuencias de movimientos.

Acabamos secuenciando los giros en cuatro movimientos (dos por cada tiempo musical) que es lo que nos ha dado mejores resultados en los movimientos más problemáticos, incorporando un gesto inicial de pequeño impulso con el clarinete de modo que sería como sigue: impulso del clarinete y tronco hacia la derecha, el pie derecho se abre con un pequeño paso, el pie izquierdo impulsa el giro y, finalmente, el pie derecho pivota sobre sí mismo sin alzarse del suelo hasta llegar el cuerpo a la posición de partida.

Comentamos a Javier el consejo que siempre se suele dar en estos casos de dar giros de que hay que concentrarse en un punto y volver después del giro con la mirada al mismo punto de partida pero que no nos parece dar buen resultado, mantener la mente y la vista en un punto fijo no evita que nos mareemos. No estamos seguros de si practicando el cuerpo acaba por acostumbrarse a estos movimientos, a que el líquido del oído interno bañe todas las paredes internas y no se produzca el mareo, tenemos la experiencia de que no es fácil acostumbrarse a que esto no ocurra. Javier explica que el hecho de mirar un punto fijo es para que el cerebro esté atento sólo a lo que quiere ver que es el punto, al principio y al final del giro, y todas las imágenes que van pasando por delante durante el giro entran en el subconsciente pero no se les presta atención.

Cuando incorporamos la música de este fragmento encontramos la dificultad de que los pasos los pensamos con dos movimientos cada medio giro y, musicalmente el ritmo es 3+2+3+2 pero con ritmos cada vez más largos para producir efecto de ralentización. La solución parece ser pensarlo como los pianistas y percusionistas que hacen un ritmo con una mano y otro diferente con la otra, desde pequeños van aprendiendo a fusionar dos ritmos diferentes de modo que fluyan con facilidad. El fragmento finalmente va a consistir en cuatro giros que coinciden con los cuatro compases de la partitura y al final de los mismos está el salto con los brazos abiertos y sobre una sola pierna hacia la mujer que Arlequín quiere enamorar. Para no caer mal

Der kleine Harlekin

después de cuatro vueltas desequilibrándose es importante que la pierna de apoyo, la derecha, quede flexionada y el pie abierto hacia afuera para mantener mejor el equilibrio corporal. También está la posibilidad de que al acabar el salto inmediatamente el pie que está en el aire baje con la punta casi hasta el suelo y nos dé un poco más de equilibrio aún pero, para marcar mejor la comunicación con el público después del salto, probamos a bajar en un segundo tiempo el pie en el aire al suelo y también los brazos con el cuerpo en general en señal de desilusión porque la mujer no le quiere, y en un tercer y último tiempo cae la máscara hacia el suelo para girarse de espaldas al público. Una vez de espaldas gira hacia ella sólo la máscara para ver si puede aún tener una última posibilidad pero ella no cambia de opinión, se vuelve de espaldas y gira otra vez la máscara pero ahora hacia el público en general con un gesto de lamento por no poder haberla conseguido; vuelve definitivamente la máscara de espaldas al público y continúa el siguiente ciclo de la obra.

A partir de este momento repasamos los Ciclos IV y V recordando que al final de los mismos, cuando Arlequín toca tres células musicales en tres lugares diferentes, ha de mirar antes hacia dónde va a saltar y para ello la máscara tiene que apartarse del clarinete, que se queda inmóvil donde estaba, la máscara vuelve al clarinete y, luego, ya da el salto. Se trata de la clásica secuenciación en tres tiempos de cualquier *gag*, chiste, historia u ópera: Introducción, nudo y desenlace.

Para finalizar esta sesión de trabajo reflexionamos sobre cómo ha quedado toda la Introducción y Primera Sección de la obra que hemos trabajado, utilizando ya numerosos detalles a parte de la estructura general de la historia. A continuación lo que hay que hacer es interiorizar bien todo lo que hemos preparado y tener como siempre en cuenta que lo más importante de todo es que estemos comunicándonos con el público en todo momento, aparte de poder tocar con mayor o menor virtuosismo y todo el trabajo realizado al cabo de varias interpretaciones ir liberándolas, ser flexible con el momento de la actuación para que no quede encorsetado.

13.3.7. Sesión de trabajo VI. 6-2-2013

Para la Sesión de trabajo VI vamos a utilizar una máscara de las que se pueden encontrar en una tienda normal que hemos recortado por encima de la boca para poder

practicar con ella tocando hasta que reciba la que hemos encargado, un gorro de lana negro que la va a acompañar, unos pantalones en tono verde oscuro y una blusa color burdeos de estilo hippie de modo que el vestuario ya está listo para las interpretaciones.

Ya que en la anterior Sesión de trabajo V hicimos un trabajo minucioso de los detalles de la interpretación, la de hoy la vamos a dedicar al resto de la obra, es decir, la *Cadenza* y la Segunda Sección. Un aspecto que vemos en muchas ocasiones en que mantenemos la pose inmóvil es que no mantenemos el pie libre plano sobre el suelo sino con el tacón y la punta hacia arriba, quizá porque hay muchas frases y células musicales que acaban con un taconazo y la inercia que tenemos es de mantener esa forma con el pie; sería una pose mucho más típica de un *Zanni* o *Arlecchino* que el pie libre quedara siempre plano. Lo mejor sería acostumbrarnos a que en las células que acaban en tacón y el pie con la punta hacia arriba, en seguida, bajara la punta para que sonara el efecto del taconazo y, seguidamente, el efecto visual fuera más ortodoxo de acuerdo con la *Commedia dell'Arte* con el pie plano en el suelo.

Javier nos dice que algo que haría que el personaje fuera mucho más vivo es introducir minisonidos, en ocasiones onomatopéyicos, que acompañaran algunas comunicaciones con el público entre frase y frase pudiendo dar a entender hartazgo, compadreo, enfado, sorpresa, un beso sonoro o muchas otras emociones y que, además, nos ayudarían mucho con la respiración ventilando mejor el cuerpo y manteniendo más relajado el sistema respiratorio. Podrían ser una gran variedad de matices sonoros expresivos que beneficiarían al resultado artístico y que, si no se hicieran, en los momentos en que no hay música el personaje podría dar la sensación de ser un mimo en lugar de un personaje de la *Commedia dell'Arte*.

Reflexionando sobre el resultado que vamos a conseguir con esta interpretación de *Der kleine Harlekin* de Stockhausen, está claro que no va a ser una actuación teatral, pero tampoco una musical con elementos únicamente coreo-mímicos¹⁵⁶ como en las interpretaciones habituales que se pueden ver de esta obra. En esta versión hemos introducido elementos teatrales y una trama que entiende el público aunque nadie habla en la actuación, todo ello apoyado en la tradición de la antigua Comedia italiana del siglo XVI de la que procede el personaje de *Arlecchino*.

¹⁵⁶Aunque Stockhausen en la partitura y demás publicaciones siempre señala que la obra es para un clarinete-mimo, los elementos que especifica son básicamente coreográficos y algunos emocionales.

13.3.8. Sesión de trabajo VII. 6-3-2013

En la última sesión de trabajo nos hemos limitado a hacer un pase completo de la obra como si fuera un ensayo general, aunque aún falta que llegue la máscara encargada de Arlequín, e interesa mucho fijarnos bien en los lugares donde todavía hay algunos fallos de memoria en la interpretación. Los diez días que aún faltan para el primer concierto con la obra en público serán para interiorizar todo lo posible los movimientos, gestos, actitudes y maneras de expresar y mirar al público, además de seguir mejorando la memorización profundamente.

Al final del pase de la obra le pedí a Javier que nos recordara un ejercicio de coordinación corporal y concentración que hacíamos en el III Master de *Commedia dell'Arte* cuya práctica nos parece muy interesante y de esta forma hemos terminado la fase de preparación del nuevo montaje escénico de *Der kleine Harlekin* de Karlheinz Stockhausen.

13.3.9. Esquema de la estructura dramática interna para el clarinetista

Escenificación de *Der kleine Harlekin* con D. Javier Oliva

Hasta el momento hemos escrito el diario de todas las sesiones de trabajo que llevamos a cabo y, a continuación, pasamos a esquematizar las actividades paralelas que hubo que desarrollar, las emociones que trabajar y el desarrollo de la historia.

Actividades paralelas al estudio de la partitura para mejorar el estilo de Arlequín

- Consultar el vídeo con los tipos de pasos, giros y saltos para practicarlos.
- Consultar vídeos de toreros, en especial sus posturas, pases y movimientos en general.

- Practicar el material anterior con Máscara: Movimientos de máscara rápidos y claros, sin hacer movimientos estilo a cámara lenta, dirigiéndolos siempre a una persona del público con la que interactuar.
- Personalizar cada emoción y sentimiento de la historia como si nos pasara a nosotros mismos, comunicándola todo el tiempo con el rostro, no sólo cuando se saluda a alguna persona de manera que tenga nuestro sello personal.

Esquema de emociones de la historia por la que atraviesa Arlequín

- Necesidad de atención: Capta la atención de los conductores
- Valentía: Mata la mosca y se envalentona con ello
- Amor: Se enamora de una chica
- Pena: Sufre el rechazo
- Autoconsuelo: Diálogo de la mano y la cabeza
- Toca para los coches para conseguir dinero (*Cadenza*)
- Ira: Siente ira por no conseguir nada
- Alegría: Se siente alegre porque alguien le echa una moneda

Desarrollo de la historia

Introducción

Pe1C1: La acción comienza en un cruce de semáforos donde Arlequín, en versión hippie, pide algo que comer a los conductores de los coches. Entra por la derecha del escenario (o si lo demanda el escenario, por la izquierda) con un Paso a tres saludando con la cabeza y gestos de la cara a varias personas del público. Se puede hacer una vuelta en espiral (3 saludos) o dos (3 más 2 saludos).

Pe1C5: En cada pausa Arlequín espera los aplausos, sonríe y, al no recibirlos, mira a personas del público extrañado:

Der kleine Harlekin

1ª pausa: El Cl queda inmóvil en el aire. La máscara mira a la derecha.

2ª pausa: Idem: Máscara a la izquierda, el pie se abre un palmo a la izquierda.

3ª pausa: El Clarinete abajo. Miradas de máscara a izquierda, centro, derecha, centro. Impaciente, rebotando con los pies porque no le dan nada.

4ª pausa: Manos en jarra con el puño hacia arriba. Miradas a varias personas. Gesto de desprecio (de la Versión Original) con mano y pierna izquierda.

(En la Versión Original: hace un gesto con la mano Izquierda para acortar el Clarinete).

Pe2C1: Hacer movimiento de pierna con el empeine extendido, tipo *ballet*, el movimiento viene de la cadera. La pierna de apoyo flexionada.

Pe2: Calderón. Patadas con acento con el pie extendido, paso típico de Arlequín.

Patada con el pie izquierdo plano en el suelo, aplasta con la punta del pie una avispa, gira y sube la punta pivotando sobre el talón mirando orgulloso al bicho. Después, mira al público, por lo valiente que ha sido por haberlo matado:

- 1 Pisa la avispa con pie izquierdo
- 2 Pivota con la punta del pie arriba y mira el bicho
- 3 Máscara al público con sorpresa
- 4 Vuelve a mirar la avispa
- 5 Vuelve a mirar al público
- 6 Postura heroica

Primera Sección

Acompañar los círculos de los pies con poses al estilo de los pases toreros.

Pe3C2 y C4: Círculo de pierna izquierda, estirándola mucho, como un bailar flamenco.

Pe3C7: Igual pero con la pierna derecha exagerando el círculo y, luego, gira el tronco hacia el público (Pausa extra).

Pe3C9 y Pa2Pe1C1: El mismo movimiento de piernas pero mirando al público con orgullo de bailar flamenco.

Página 2

Pe1C7-9: Pasos a dos de Arlequín cruzando por delante de la pierna de apoyo que siempre queda con el pie abierto hacia afuera para conseguir mayor equilibrio junto con la rodilla flexionada. Los pasos elegantes como los de un caballo domado de pura raza andaluza.

Pe2C3 y 5: Pasos flamencos.

Pe2C8: En el silencio hacer un gesto torero: Cambiar el pie izquierdo de talón a punta, estilizando el tronco arriba y atrás.

Pe3C2 y 3: *Idem* que anterior.

Pe3C10: En la patada del pie izqdo del Si5 extiende la pierna, manteniendo el pie plano, tantea dos veces el suelo con la planta y continúa.

Pe3C10 a Pe4C4: Impulso de la pierna izquierda para girar una vuelta entera hacia el público, se repite tres o cuatro veces con fluidez, elegancia e ininterrumpidamente.

Pe4C5: Arlequín no queda de perfil izquierdo al público sino mirando a una mujer guapa en el extremo izquierdo de la primera fila.

Mirando a la chica embobado con cara y boca de impresión, levanta la cara encima de la boquilla que permanece inmóvil. Gira la cara hacia el centro del público buscando la complicidad de algún hombre mientras le guiña un ojo con giro lateral de cuello. Vuelve a mirar a la chica dándole dos besos y sigue tocando.

Giro al centro del público: Movimiento de máscara rápido. Gesto lateral al hombro de amor (movimiento leve, no en diagonal).

Der kleine Harlekin

Pe5C5-9: Gesto de Amor de Arlequín. Aprovechar las patadas para acercarse a la chica lo más posible.

Página 3

Pe3C1-5: Cuatro giros hacia la derecha. Coordinar los tiempos del compás con medios giros y dos movimientos en cada uno de ellos:

Gesto a la derecha del CI

Pie derecho atrás (media vuelta)

Pie izquierdo gira (sin levantarse apenas del suelo, movimiento pequeño sin separar los pies mucho, no dar gran zancada, rodillas siempre flexionadas en los giros y saltos)

Giro del pie derecho

Pe3C6: Durante el salto con el pie izquierdo apertura de brazos para acabar de conquistarla. Hacer un salto al estilo de Fred Astaire: Sobre el pie izquierdo con la rodilla flexionada. Punta del pie derecho al suelo para mantener el equilibrio y, luego, levantarla junto con los brazos también un poco. Brazos, piernas y cuerpo se caen (Ella no le quiere), luego la Máscara cae al suelo.

Pe4C1: Antes de esta frase, ya de espaldas al público, se gira hacia la izquierda buscando la mirada de la chica en un último intento por conquistarla, pero ella no se interesa por él. Se vuelve de espaldas. Gira hacia la izqda hasta el centro del público, suspira por su mala suerte bajando la cara y cabeza y, se vuelve de espaldas. Movimientos de máscara rápidos.

Pe5C3: Re3 de burla hacia ella: ¡¡Tú te lo pierdes!!

Diálogo de la mano y la máscara: Surge una mano (la derecha) por el hombro izquierdo como si fuera de otra persona, acariciándole como consolándolo. Arlequín da 3 cabezadas abajo, 3 palmadas, 3 cabezadas más, 2 palmadas con apertura de la mano (¿Qué le vamos a hacer?), 3 cabezadas a derecha, izquierda y derecha, últimas caricias de consuelo.

Pe6C5: Giro por la derecha hacia el público. ¡¡¡Ya estoy recuperado y contento otra vez!!!

Página 4

Buscar con la mirada varios sitios antes de encontrar la nueva persona del público.

Pe2C3 y C7: Tres Do4-Mib5: Giro de Máscara y, luego, tres saltos buscando personas hacia: La derecha del público / Centro-izquierda del público / Centro-derecha del público (encontrándose ya con el Banquero del Mercedes de la 1ª frase de la Cadenza).

Giro extendiendo la pierna dcha y abriendo los brazos: Paso de Fred Astaire.

Cadenza

Frase 1: Hacia la derecha del público. Dirigiéndose a un hombre rico, banquero o empresario con un cochazo. Le sonríe y extiende la mano para pedirle algo que comer.

Frase 2: Hacia el centro-izquierda del público toca para una funcionaria con un utilitario de gama normal. Le toca algo y se conforma con un gesto de cara y hombros.

Frase 3: Hacia la izquierda del público. A un albañil, saludándolo con compadreo y levantando el brazo derecho al dirigirse a él con un “Hey”. Tampoco le da nada pero lo entiende abriendo brazos y manos porque son dos iguales y se toca el corazón con el puño.

Frase 4: Hacia el centro-derecha del público donde hay una anciana pensionista. Primero le hace una reverencia de respeto, toca la frase, le da un beso y gesto de conformismo.

Frase 5 y 6: En el centro del escenario. Dos medios giros pivotando los pies sobre los talones y con los codos levantados.

Der kleine Harlekin

Frase 7: Sentado en el borde del escenario (o de rodillas cerca de él). Hacia la derecha del público. Al niño del banquero le pide una piruleta con gesto vertical de sube y baja como si la lamiera con la lengua, pero no le da.

Frase 8: Tumbado de perfil derecho al público. Deslizándose el cuerpo por el suelo, impulsándose con un talón mientras la otra pierna se va estirando hasta llegar casi al suelo.

Frase 9: Arlequín está a la izquierda del público tumbado boca a arriba. En el calderón inicial se impulsa para levantarse con la pierna derecha medio flexionada y la izquierda debajo. Ya sentado continúa la frase, balanceándose a derecha e izquierda para tomar impulso y sacar la pierna derecha hacia afuera (delante-derecha-atrás). Luego se arroja, finalmente, ya de pie el Clarinete tira de él hacia arriba.

Frase 10: Desde la izquierda del público ir al centro con el Paso de misión secreta, llevando la pierna en alto con el empeine extendido, se mantiene un momento en alto, se baja, y un nuevo paso. Llega hasta el centro al principio más rápido y poco a poco ralentizando coordinado con la música.

Página 5

Pe7C1: Puente hacia la ira. Cara al suelo por no conseguir nada que comer en toda la *Cadenza*.

Página 6

Pe1C2: Rebotando en el suelo mira cabreado a todo el público que no le da nada que comer.

Página 7

Pe1C1: Después de la patada, con la postura típica de Arlequín:

1. Sobre las 2 piernas: en pose de atención

2. Bajar la cara
3. *Shock*
4. Máscara a espectador
5. Con el dedo índice señala una moneda que por fin alguien le ha tirado
6. La recoge y la besa: Alegría
7. Se guarda la moneda en el bolsillo.

Pe1C2: Fase de la Alegría.

Página 8

Final: Al acabar sale de escena con el Paso a tres.

13.4. Análisis crítico y comparativo de las interpretaciones de *Der kleine Harlekin*

Una vez descritas las sesiones de trabajo con todas las actividades que llevamos a cabo, a continuación vamos a hacer un análisis crítico y comparativo de diversas grabaciones de vídeo de *Der kleine Harlekin* con el fin de ampliar el rango de posibilidades interpretativas y de desafíos a los que se enfrenta el clarinetista. Para ello compararemos nuestras propias interpretaciones, dos de una primera versión de la obra y otras seis de la actual versión que es objeto de investigación en el presente trabajo, con respecto a las de Suzanne Stephens, Livio Russi, Sayaka Schmuck, Antonia Lorenz, Benjamin Vilte, George Georgiou, Carlos Cordeiro, Chiara Carretti, Emilie Duss, Paula Pires, Diego Vásquez, Matthias Müller, Marine Werz y Johanna Janning, cuyos trabajos se han podido obtener gracias a su generosidad o a través de Internet.

Parámetros a analizar

Para llevar a cabo este análisis crítico de las interpretaciones se van a revisar una serie de parámetros a tener en cuenta. El primero de ellos son las características del escenario y la sala de conciertos, considerando si se trata de una sala de conciertos grande, donde pueda haber un ambiente más frío si hay poco público, o pequeño, íntimo y acogedor, lo cual facilita la interacción del intérprete con el público. Las dimensiones del escenario son muy importantes, ya que permiten al clarinetista utilizar un espacio mayor o menor para llevar a cabo la coreografía, también si hay mamparas disponibles donde poder esconderse en determinados momentos de la obra. Se comentará la iluminación con sus diferentes posibilidades para el conjunto de la sala además del cañón de luz que ha de seguir al clarinetista, así como el vestuario y su adecuación respecto al personaje de *Arlecchino*.

Entre los parámetros musicales que se van a analizar están los *Tempi* que aparecen en la obra, la variabilidad de unas interpretaciones a otras y la aproximación al valor indicado en la partitura. Otro parámetro son las duraciones totales de cada interpretación y las parciales de cada sección estructural de la obra (Introducción, Primera Sección, *Cadenza*, Segunda Sección y Sección Final). Seguidamente está el Ritmo, la cuadratura y coordinación de los ritmos del clarinete y los pies. Se analizará el Control del sonido, en especial en momentos delicados y exigentes como son el uso habitual del registro agudo, el buen control de la calidad del sonido mientras se llevan a cabo todo tipo de movimientos corporales y, en especial, cuando dichos movimientos suponen un cambio en el ángulo entre el clarinete y la cara lo cual afecta al control muscular que la embocadura ejerce sobre la boquilla y caña del instrumento, y por tanto sobre el sonido. Finalmente se tendrá en cuenta el grado de rigor respecto a la partitura y las libertades que se pueda tomar el intérprete.

Entre los parámetros coreo-gestuales se va a analizar si el clarinetista que está interpretando el papel de Arlequín, personaje de la Comedia del Arte, adopta posturas y movimientos característicos del mismo, los tipos de pasos, saltos, la altura de las rodillas en diferentes momentos, movimiento de caderas, la apertura de los codos y la capacidad de realizar los movimientos de forma seca y clara. Por otra parte se valorará la utilización de la máscara como elemento tradicional de Arlequín que le da su personalidad, en especial la habilidad de utilizarla de forma eficaz para transmitir la

historia que se cuenta. Se valorará también el grado de similitud de cada interpretación respecto a la de Suzanne Stephens, tomada como referencia interpretativa ya que fue quien trabajó primero la obra con el propio compositor y la interpretó en numerosas ocasiones durante muchos años, y si la misma puede ser considerada como acrobática o más bien como teatral.

Entre los parámetros físicos se va a tener en cuenta el estado de forma física del intérprete, ya que al ser una obra con coreografía el hecho de estar en buena o mala forma física influye de forma determinante en el resultado final, pues el cansancio se va acumulando a lo largo de la interpretación y podría llegar a ser un elemento negativo en el resultado final. Por otra parte será esencial tener en cuenta los movimientos que realiza el clarinetista tanto a nivel de fluidez, amplitud como de claridad, lo que en el argot de la danza se suele denominar como movimientos secos.

El parámetro de la memorización se valorará teniendo en cuenta cuando existe ritmo de los pies junto con la música del clarinete y, por otra parte, cuando hay otro tipo de movimientos corporales en relación con la música.

Los parámetros expresivos a analizar se van a valorar principalmente teniendo en cuenta la comunicación expresiva del intérprete, es decir, su capacidad para conseguir que el público perciba las emociones que se están transmitiendo. La comunicación sonora se valorará tanto a nivel de la expresividad de la melodía del clarinete como de la del ritmo de los pies y su equilibrio. La comunicación visual será importante, ya que permite conseguir que el público sienta cómo la actuación está siendo prácticamente personalizada para cada una de las personas que lo integran, por tanto, el disfrute del espectáculo es mucho más intenso. La comunicación corporal consiste en cómo se utiliza el cuerpo con movimientos y posturas para transmitir esas emociones y la comunicación facial en cómo se utiliza la cara mediante muecas para conseguir que exista un vínculo personal entre emisor (clarinetista) y receptor (público) en el espectáculo.

Esquema de los parámetros a analizar

- Generalidades: Características del escenario y sala de concierto

Iluminación

Vestuario
- Estilo musical: *Tempi*

Duraciones totales y parciales de cada interpretación

Ritmo

Control del sonido: En los movimientos corporales y con cambios de ángulo de la embocadura

Rigor respecto a la partitura
- Estilo coreo-gestual: Versión acrobática o teatral

Similitudes con la versión de Suzanne Stephens

Características posturales y movimientos de *Arlecchino*

Uso de máscara
- Condición física: Estado de forma física

Movimientos: Fluidez, amplitud, claridad
- Memorización
- Comunicación expresiva: Sonora: Melodía del clarinete

Ritmo de los pies

Visual: Movimientos corporales

Gestos faciales

13.4.1. Análisis comparativo de las interpretaciones de otros clarinetistas

Suzanne Stephens

La primera grabación es la de Suzanne Stephens, clarinetista, como se ha dicho anteriormente, a la que la obra está dedicada. Es bastante probable que ella participara activamente en la preparación de la coreografía y la partitura de modo que muchas de las indicaciones del compositor a nivel de movimientos escénicos y gestos fueran una plasmación escrita de lo que Stephens llevaba a cabo. No sería fácil ni riguroso elucubrar acerca de qué estuvo originariamente en la idea artística de Stockhausen y qué surgió del trabajo conjunto de ambos en ensayos privados. En la carátula de la grabación viene sólo la siguiente información disponible: “*Der kleine Harlekin. Weingarten. 23-10-1992. Suzanne Stephens (Klarinette). Kopie v. 12-9-2001 v. Hi8*”.

El escenario de la sala de conciertos, siendo bastante amplio, en realidad ve disminuidas sus dimensiones por haber también en el mismo un piano de cola y un sintetizador para la interpretación de otras obras de Stockhausen probablemente, lo cual le quita algo de magia al momento que presencia el público esperando ver danzando y tocando a Arlequín, pero lo ve entre otros instrumentos que no tendrían porqué estar en el lugar.

En cuanto al vestuario utilizado se trata de una malla blanca con gorro que imita a los sombreros de los arlequines con cascabeles colgando, pero la sorpresa reside en una serie de parches pegados por todo el cuerpo que representan los siete *Chakras* típicos de la religión hindú, lo cual desconcierta al público pues no tiene relación ninguna con el personaje de Arlequín. En realidad, al respecto en la partitura el compositor¹⁵⁷ nos dice que: “Las instrucciones generales de interpretación de *Harlekin* se aplican igualmente aquí. La iluminación es la misma que la de *Harlekin*. El vestuario, sin embargo, debe ser completamente diferente.” Es decir, el traje típico de Arlequín con rombos de colores que apareció en la Francia del Siglo XVIII ha de reservarse para la obra *Harlekin* y, para *Der kleine Harlekin* ha de usarse otro que lo recuerde de alguna

¹⁵⁷Karlheinz Stockhausen. *Der kleine Harlekin*. Kürten: Stockhausen-Verlag, 1978. p. II. Traducción de Santiago Martínez

“The general performance instructions of Harlequin apply here as well. The lighting is also the same as for Harlequin. The costume, however, must be completely different (see cover photos of this score for an example).”

Der kleine Harlekin

manera pero que no sea el mismo. Es posible que este hecho venga de la relación que por esa época Stockhausen tuvo con la filosofía y religiones orientales, aunque ello no se puede corroborar con ninguna fuente escrita.

Hay que destacar el buen control sonoro en cualquier combinación de movimientos incluso en el registro agudo, aún así el sonido y la sensación rítmica es en general un poco de carácter blando, así como las patadas de los pies, especialmente en los taconazos; falta en general que estos elementos musicales sean más claros, contrastantes y contundentes, aunque esto depende en gran parte del criterio subjetivo y personal del oyente.

A nivel musical encontramos detalles reseñables como el hecho de que en los arpeggios de la Introducción se indica que la cabeza ha de subir y bajar de altura (y con ella, por supuesto, el clarinete), pero en lugar de eso echa el torso hacia atrás y un poco hacia la izquierda; posiblemente es un recurso para que no se vea afectada la calidad del sonido negativamente, ya que el hecho de pedir que la cabeza suba y baje implica variaciones del ángulo del clarinete respecto a la cara del intérprete y por ello un empeoramiento sonoro. Asimismo, en este punto faltan entre los primeros cuatro arpeggios las pausas progresivamente más cortas indicadas.

En cuanto a la indicación de Breit que aparece en diversas ocasiones en la partitura se nos explica: ¹⁵⁸“Amplio significa mucho más lento, nota por nota, gestos amplios”. En estos puntos Stephens hace en realidad *Ritardandi*, aún cuando en el trabajo con los clarinetistas que acuden a ella para aprender la obra recomienda hacer un cambio *subito* de *tempo* aproximadamente de hasta la mitad. Asimismo en la *Cadenza* viene indicado que la primera nota de cada compás (casi siempre el Do4) hay que tocarla ¹⁵⁹“Más larga y acentuada”, teniendo sobre la nota siempre un tenuto; se echa en falta más apoyo sobre estas notas para destacar el fraseo y células melódicas, por lo cual en gran parte se percibe como largas series de notas sin organización que facilite su comprensión para el oyente.

¹⁵⁸Karlheinz Stockhausen. *Der kleine Harlekin*. Kürten: Stockhausen-Verlag, 1978. p. 2. Traducción de Santiago Martínez

“BROAD means much slower, tone for tone, broad gestures”

¹⁵⁹Karlheinz Stockhausen. *Der kleine Harlekin*. Kürten: Stockhausen-Verlag, 1978. p. 4. Traducción de Santiago Martínez

“The first note of each measure is slightly emphasized and somewhat longer”

Estas observaciones de tanta precisión sobre las indicaciones de la partitura considero que no influyen en lo más mínimo para considerar que esta versión de Suzanne Stephens sea, posiblemente, uno de los modelos a seguir por los demás clarinetistas dado que su montaje, y en parte el acabado final de la obra, lo hizo codo con codo con el propio compositor y se trata de una interpretación que roza la perfección técnica. Sin embargo, no puedo pasar por alto la consideración de que, teniendo en cuenta que Stockhausen siempre pedía a los intérpretes que se ciñeran exclusivamente a sus indicaciones y limitaran al máximo su libertad personal de artistas, a la práctica siempre van a existir detalles más o menos intencionados por parte del intérprete que, por el hecho de que puedan variar mínimamente, o incluso en otras ocasiones en mayor medida, las indicaciones del compositor, ello no es óbice para que sean consideradas como grandes interpretaciones musicales.

En cuanto al estilo coreo-gestual, se puede decir que es una versión sobria que no destaca por ser ni típicamente acrobática ni teatral. Hace gestos típicos con los ojos muy abiertos y grandes sonrisas, así como alzamiento de piernas en determinados momentos, pero no están integrados en el conjunto interpretativo de un personaje que forma parte de una historia, sino que están elegidos para hacerse en ese momento aisladamente. Por tanto, puede considerarse como una obra bailada, pero en ella no acabamos de ver con claridad al personaje de *Arlecchino* entendido dentro del mundo de la *Commedia dell'Arte*.

Podemos encontrar a lo largo de la interpretación algunos detalles cambiados a nivel coreográfico, como por ejemplo: en la Primera Sección, donde no hace los cambios de dirección en el escenario que se pide, habiendo espacio para ello a pesar de la presencia del piano y el sintetizador; también podría, al entrar al escenario, haber dado movimientos circulares usando mucho espacio escénico, pero sólo da vueltas sobre sí misma; en los primeros compases, donde hay que variar la altura del clarinete según las alturas melódicas, no se percibe; y en las frases quinta y sexta de la *Cadenza* el giro hacia la izquierda lo hace hacia la derecha.

En general se puede decir que su estilo coreográfico se caracteriza por una economía de movimientos que suelen ser pequeños pero claros y fluidos, lo que da a entender el gran trabajo de preparación de la obra que ha llevado a cabo a lo largo de mucho tiempo y muchas interpretaciones; esta forma de moverse, además, le ayuda a no

Der kleine Harlekin

llegar nunca a una situación de cansancio físico, lo que le ayuda a una mejor interpretación en todos los aspectos. En cuanto a la memorización de la partitura se puede repetir lo anteriormente dicho: el profundo estudio de la obra hace que no dude en ningún momento en la fluidez del discurso musical.

En el aspecto de la comunicación expresiva hay que reseñar que utiliza unas zapatillas de *ballet* que, como no llevan tacón, como llevan las de *ballet-jazz*, las patadas de tacón no se oyen apenas; sí las patadas sobre la planta del pie completo. Por tanto, no hay un equilibrio sonoro entre la melodía del clarinete y el ritmo de los pies como pide Stockhausen en la partitura cuando advierte que el público debería escuchar con igual atención ambos elementos sonoros: se acaba imponiendo el clarinete. En cuanto al contacto visual con el público se echa de menos especialmente en la *Cadenza*; sólo se dirige a diferentes zonas y direcciones del escenario para tocar en cada una de ellas una frase. Al no haber contacto visual, no hay una comunicación expresiva en toda la sección con la intensidad que debería. En el resto de la pieza hace sonrisas amplias y ojos muy abiertos, que pueden resultar excesivas, se nota que ello está planificado hacerlo en esos lugares, quedando un tanto programado, poco espontáneo y natural como sería deseable en Arlequín; se trata de una interpretación mímica del aspecto gestual. Como se ha resaltado anteriormente, a pesar de los rigurosos comentarios del presente análisis hecho aquí, es evidente que estamos ante una gran versión de la obra por ser la primera, por el trabajo profundo con el compositor y por la facilidad que desprende en los aspectos técnicos principalmente.

- **Livio Russi**

La versión de Livio Russi corresponde al concierto de su *Bachelor-Diplom* que tuvo lugar el 19-10-2010 en el Aula Magna del Conservatorio de Lugano (Suiza), con coreografía/escenografía de Gaby Mahler y vestuario de Heidi Russi. El escenario es amplio y muy adecuado para la interpretación de esta obra, aunque dispone únicamente de dos entradas a derecha e izquierda del fondo del mismo; hubiera sido de desear alguna entre las mamparas de madera; también hay otras dos laterales en la parte delantera del escenario. No se dispone de iluminación con un cañón de luz según las indicaciones de la partitura, lo cual influye en el resultado final de manera notable y el

vestuario está formado por un traje en colores blanco y negro con una blusa en rombos pequeños y flecos a la manera de Arlequín, con un pantalón corto y calzas.

En el ámbito del estilo musical hay algunos aspectos que hay que destacar de manera notable. Uno de ellos son las continuas interrupciones en el discurso melódico, lo que se aprecia de modo aún más acusado en la *Cadenza*; son interrupciones que no tienen un motivo aparente y producen continuas rupturas en el fluir musical que percibe el oyente. En esta misma sección de la obra apreciamos una interpretación extremadamente romántica en cuanto a la intensidad con que destaca las notas con tenuto y también la gran diferencia con que alarga o acorta estas mismas notas, hecho que parece apartarse un tanto del estilo musical de Stockhausen. Otro aspecto que llama la atención a lo largo de toda la obra es que el estilo acrobático usado, del que se tratará a continuación, le lleva a sufrir continuos errores de interpretación sonoros como malos controles del sonido, pitidos y otros tipos de notas fallidas. El último aspecto musical a destacar es que en bastantes ocasiones acaba las frases musicales pero sigue dando pasos caminando, ya que se caracteriza por una gran velocidad de piernas y ello produce que suenen muchos pasos que no vienen en la partitura de modo que se confunde para el oyente qué patadas son de la partitura y cuáles no, incluso conociéndola bien.

Esta interpretación no parece inspirada en la de Suzanne Stephens de ningún modo. Impacta instantáneamente por el nivel acrobático del intérprete, la velocidad de sus movimientos de piernas, y por los equilibrios y posturas que realiza en ocasiones que, como se adelantó anteriormente, le llevan a sufrir muchos errores de control sonoro a lo largo de toda la obra. Por momentos da la sensación de que estamos ante un personaje irreverente que pretende romper con lo establecido, y sus movimientos de piernas a veces son un poco estafalarios pero a la vez simpáticos, como cuando cierra y abre las rodillas creando una figura de piernas torcidas. Esta gran velocidad a la que se desarrollan los acontecimientos le lleva a tener algún problema imprevisto, como en el trino largo donde, cuando sale fuera del escenario por la izquierda y al volver a entrar, tropieza con algún objeto que está casi fuera de la vista siendo un momento un tanto caótico y, además, este momento lo podría haber enriquecido más usando todos los elementos arquitectónicos a su disposición. En la *Cadenza*, por otra parte, en las primeras frases se limita a adoptar diferentes poses en que tocar cada una de ellas, pero no hay contacto visual con el público; sólo en las últimas frases en que baja del escenario y está más cerca del mismo se establece este contacto. Introduce algunos

Der kleine Harlekin

elementos originales, como tocar en un par de ocasiones sólo con la mano izquierda mientras con la derecha se mesa los cabellos o apoyarse de espaldas contra la pared e ir resbalando poco a poco hasta sentarse en el suelo.

La condición física no hay ni que decir que es espectacular, con movimientos y giros rápidos, secos y amplios a los que les ayudan para conseguir un gran efecto visual sus piernas y brazos largos y delgados; por ello resulta chocante que en el momento de saludar tres veces al público salga a escena con una actitud como de cansancio y laxa que en ningún momento se había percibido con anterioridad. La comunicación expresiva, sin embargo, es bastante desequilibrada; ya se ha dicho que a nivel de la melodía del clarinete hay innumerables problemas sonoros y, en cuanto a los ritmos de los pies, se produce una confusión entre las patadas que pertenecen a la partitura y las demás que son producto de numerosos pasos que da entre una frase musical y otra sin ser necesario. El elemento que destaca para el público y hacia el que se dirige la atención es el aspecto visual de la interpretación, por los movimientos corporales y pasos que ya se han comentado; sin embargo, a nivel facial no existe prácticamente ningún tipo de gesto que cree una comunicación entre clarinetista y público.

En resumen, es ésta una interpretación extremadamente espectacular en lo visual pero con un gran desequilibrio en lo sonoro, y ello conduce a que en realidad se ven muchos fuegos de artificio pero no llegamos a ver en el escenario a *Arlecchino*, pues aparte de todas sus piruetas, que son típicas suyas, por supuesto, y está bien que las haga, no encontramos una historia que se nos cuente, no se acaba de ver a un personaje que tenga una trama psicológica, unos sufrimientos vitales que nos lleven a entenderle y compadecernos de él.

- **Sayaka Schmuck**

La interpretación de Sayaka Schmuck tuvo lugar en la *Sültztalhalle* de Kürten (Alemania), con motivo del Curso de música Stockhausen del año 1998, lugar donde se realizan anualmente en un escenario amplio y con mamparas de fondo con diversas salidas entre ellas, pensado y diseñado para estos conciertos. La iluminación es la que especifica el compositor en la partitura, es decir, oscuridad para toda la sala menos un cañón de luz que sigue a Arlequín continuamente, quizá por este motivo la imagen de la

grabación no es la mejor posible y el sonido de la misma es un tanto bajo de potencia. El vestuario es el típico de Arlequín con rombos y figuras angulosas.

La clarinetista ha trabajado con Stockhausen y Stephens la obra, de modo que la interpretación musical, coreográfica y gestual nos recuerda en todo momento a la de Suzanne Stephens. El estilo musical seguido se caracteriza por una rigurosa fidelidad a las indicaciones de la partitura, con una buena elección de tempi pero también algunos problemas sonoros sin importancia en tres o cuatro ocasiones como pitidos o notas equivocadas. Es de notar que las frases se suceden casi sin solución de continuidad, las pocas pausas que hay son muy cortas, de modo que el discurso musical se sucede con un gran dinamismo.

En cuanto al estilo coreo-gestual tiene una característica muy llamativa, que es que cada paso que da lo hace dando un saltito alzando las rodillas casi hasta la horizontal, lo cual da una sensación de ser pizpireta, muy activa, como si estuviera flotando en el aire. Los movimientos son claros, secos y amplios; en especial cuando alza la pierna izquierda estirada lo hace hasta una altura que realmente llama la atención. En los arpegios de la Introducción hace un uso muy bueno de las piernas, pues empieza tocando *ff* y alzando de este modo la pierna, a medida que cada repetición de arpegios avanza en el disminuyendo cambia a levantar solo la rodilla para finalizar por no levantarlas casi; esta relación de dinámicas y movimientos de piernas ayudan visualmente al público a comprender bien lo que sucede en escena. En diferentes momentos donde no hay ninguna indicación concreta en la partitura hace algunos giros sobre sí misma bastante rápidos y llamativos. En la *Cadenza* no es fácil, por la mala imagen de la grabación, ver si mantiene contacto visual con el público; aunque no parece haberlo, suele tocar cada frase en una dirección diferente de la sala o hacia un rincón o el suelo del escenario, y entre las frases hace en ocasiones uno o dos gestos mímicos cómicos, sello típico que veíamos en Stephens a quien en general se asemejan tanto la coreografía y la forma de organizar las direcciones escénicas como los gestos mímicos.

La condición física por todo lo dicho hasta ahora se deduce que es muy buena, llena de energía, y los movimientos rápidos, fluidos, amplios y claros que, unidos a una memorización sin ningún tipo de problema, nos lleva a estar ante una interpretación de alta calidad que une en un buen equilibrio la comunicación expresiva sonora con la

Der kleine Harlekin

visual, de modo que el resultado es un espectáculo que llega a transmitirse hasta el público que lo agradece en los aplausos finales.

- **Antonia Lorenz**

La interpretación de Antonia Lorenz tuvo lugar el 3-8-2002 en la *Sültztalhale* de Kürten (Alemania) durante el Curso de Música Stockhausen que se celebra anualmente. Como ya se han comentado las condiciones adecuadas de la sala no creo necesario volverlas a repetir. Sí merece una reseña el hecho de que el vestuario de Antonia es el mismo que usó Sayaka Schmuck cuatro años antes y dado que sus estilos son tan similares va a resultar inevitable hacer una especial comparación entre ambas. En esta grabación, además, podemos ver claramente la técnica de iluminación usada por Stockhausen para atraer la atención del espectador desde antes de que comience la música: el cañón de luz proyectado en su mínimo diámetro va bajando poco a poco por la pared del fondo del escenario llamando la atención del público, algo va a ocurrir, cuando llega a la altura de una persona empieza a desplazarse hacia la última entrada de la derecha entre las mamparas y, llegado allí, aumenta de diámetro hasta alcanzar el tamaño adecuado para la actuación y, en ese momento, comienza la música con todo el público atento a lo que está ocurriendo en el escenario. La grabación dispone de una buena calidad de imagen, que en ocasiones usa primeros planos, aunque con un sonido con poca potencia.

En el estilo musical de la interpretación hay que decir que los tempi son muy adecuados y, además, en ningún momento da la sensación de ansias por tocar rápido; el discurso musical es muy relajado y fluido. El sonido, sin embargo, da la sensación de ser un poco abierto, como si tocara con una caña algo blanda y, en general, el sonido no tiene la calidad que se podría desear. En los arpeggios de la Introducción la disminución sonora es tanta que casi deja de oírse la melodía, sólo se percibe la articulación de la nota más aguda y, también, existe un problema de afinación que es común con Sayaka Schmuck: se trata del Do6 posterior a la *Cadenza* que se queda notablemente bajo.

En la *Cadenza*, la interpretación de los grupos de notas de las frases es tan libre que, por momentos, parece un tanto arrítmico, y al final de la sexta frase es curioso que la última nota, que ha de tocarse con *frullato*, lo sustituye por un *quasi-glissando*.

Durante el trino largo de la Segunda Sección llaman la atención las interrupciones que cortan el discurso musical; teniendo en cuenta que la clarinetista está fuera del escenario y de la visión del público sería importante mantener de forma continua el nexo de unión que supone el sonido. Por último, al final de la Segunda Sección ya enlazando con la Sección Final, hay algunos problemas con las semicorcheas e interrupciones entre ellas. En cuanto a la rigurosidad interpretativa respecto a la partitura es, como cabría esperar habiendo trabajado la obra con el compositor, exquisita, aunque como se ha comentado anteriormente siempre hay detalles que un intérprete cambia con o sin intención y, en ocasiones, el propio compositor es el primero en agradecerlos.

En el aspecto de la condición física hay que decir que es magnífica, da saltitos al caminar, pisa con mucha energía dando mucha seguridad a la interpretación y todo tipo de movimientos como pasos, saltos y giros son fluidos, pequeños y ágiles, resultando el componente visual muy atrayente. Cabe destacar la espectacularidad que consigue en la frase de la *Cadenza* que toca tumbada boca arriba, en la cual al finalizar se levanta de pie a una velocidad que atrapa la atención del espectador.

En cuanto al estilo coreo-gestual, en los arpegios de la Introducción realiza un alzamiento de rodilla muy bonito pero queda un poco pequeño visualmente y le falta la patada final. Por otra parte, los alzamientos de pierna los hace hacia atrás, que resulta menos llamativo visualmente para el público pero, además, levanta directamente la pierna lo posible con lo cual no existe la elevación paulatina mientras suena la nota correspondiente, quedando un momento coreográfico un tanto estático; en el segundo alzamiento de pierna sustituye la patada final en el suelo por una en el aire, con lo cual no suena. En cuanto a las dos series de giros de la partitura da la sensación, especialmente en la primera, de que no hay coordinación de los giros con respecto al ritmo. En la *Cadenza* entre frase y frase siempre hace un gesto con la mano o la cara, similar a como lo hacía Schmuck, unido a una mirada con la que parece estar descubriendo un mundo maravilloso que aparece ante sus ojos; esto es el estilo típico interpretativo de Suzanne Stephens, de la cual lo han aprendido.

La memorización de la obra es satisfactoria y en la comunicación expresiva hay que destacar, como se ha comentado, que sería mejorable la calidad sonora y el ritmo de los pies; cuando va caminando se oye poco en la grabación, pero cuando da una patada en parada es muy contundente, acompañada de un gran alzamiento de pierna que le da

Der kleine Harlekin

más vistosidad. El aspecto visual es muy agradable para el público, le favorece mucho al personaje el hecho de caminar casi a saltitos dándole un carácter muy simpático y tierno.

- **Benjamin Vilte**

La interpretación de Benjamin Vilte tuvo lugar en la sala *Konzertresital* de Zürich (Suiza) en 2012, con coreografía de Caterina Mora y la iluminación a cargo de Ricardo Eizirik. No se trata de una sala de conciertos, más bien parece el aula grande de un conservatorio donde ensaye la orquesta, con un piano de cola en el escenario y un gran biombo para poder disponer de un espacio trasero. En cuanto a la iluminación, se trata de un equipo de focos colocados en el techo; el escenario queda en penumbra impidiendo una visión buena del clarinetista, hay numerosos cambios de focos para iluminar y oscurecer distintas partes de la sala y en muchas ocasiones el intérprete queda a oscuras durante unos segundos. El vestuario está formado por unas mallas negras y una blusa dorada suelta con rombos en la parte superior, todo ello acompañado por un gorrito que pierde durante la actuación, además de llevar la cara maquillada. La ropa elegida parece demasiado oscura para un personaje como Arlequín, más bien se asimila a un *Pedrolino* o *Pierrot* vestido de oscuro dado la blusa tan larga y sin cinturón.

Estamos ante una interpretación de *Der kleine Harlekin* en la cual el clarinetista sufre continuas equivocaciones de notas, malos controles de sonido, pitidos, notas olvidadas y otras inventadas, lo que es una constante a lo largo de toda la obra; en especial los malos controles sonoros se producen en el registro agudo. Las patadas de los pies en ocasiones resultan con demasiada potencia, llegando a tapar algo la melodía del clarinete y quedando algo agresivo; en otro momento, como la segunda *Marschtanz*, la mala memorización y los continuos fallos de notas hacen que deje de hacer ninguna coreografía y se limita a dar algunas patadas en el suelo sin avanzar, prácticamente bloqueado.

El comienzo de la obra resulta ser una entrada agresiva, con pitidos y descontrolada, seguida por la sección de arpeggios donde opta por hacerlos de perfil al público para verse mejor la figura del clarinete y la mano que acorta su longitud. En general, no respeta las indicaciones coreográficas de la partitura en muchas ocasiones y,

en cuanto a la memorización está plagada de lagunas; en la *Cadenza* coloca cuatro atriles en las esquinas del escenario y delante de él para tocarla con partitura, pero incluso así tiene innumerables fallos de notas.

En fin, estamos ante una interpretación realmente deficiente musicalmente, sin un carácter emocional claro del personaje que se encarna, con continuas pausas musicales y coreográficas que impiden el fluir de la historia que se está contando. La obra se hace larga de ver hasta el final y hace reflexionar acerca de que el hecho de que una obra, por determinadas características, se salga fuera de lo habitual, lo que podemos encontrar en bastantes casos en la música contemporánea, no le da al intérprete la libertad de tocarla de cualquier modo; siempre hay que ser lo más riguroso y respetuoso posible con el trabajo del compositor y con su idea musical, aún cuando el clarinetista tenga que poner en el escenario también su personalidad de intérprete y su idea musical sobre la obra en cuestión. La sorpresa final resulta ser que el público, que sin duda tiene una relación personal con el intérprete más o menos intensa, aplaude eufórico como si hubiese asistido a uno de los momentos claves de la historia de la música. Sin duda, esta es una interpretación que hubiese sido mejor no compartir.

- **George Georgiou**

En el *Avaton Music Festival* del año 2010 tuvo lugar la interpretación de George Georgiou en un escenario de pequeñas dimensiones donde hay un piano, atriles, cajas, cables y todo tipo de objetos de electrónica. Se trata de un montaje hecho con fotos suyas y partes de vídeo de su interpretación, con lo que hay partes de la obra en que se puede oír pero no ver la imagen. El vestuario es un traje típico de Arlequín en blanco y negro, con los colores alternos en blusa y pantalón, con dos flecos para cascabeles, un gorro, la cara maquillada y, además, va descalzo.

No creo oportuno analizar en detalle esta interpretación porque no la considero seria ni profesional; no hay ningún rigor ni respeto hacia la partitura, el compositor y, por tanto, tampoco respecto al público. El sonido es de mala calidad, abierto y agresivo, y la actitud del clarinetista en escena no es seria, camina como si estuviera ufanándose de sus logros, salta como si fuera la obra un chiste o una broma por el hecho de ir disfrazado. En un momento determinado de la Primera Sección al acabar una frase

Der kleine Harlekin

saluda como si hubiera terminado la obra y, claro, el público le corresponde aplaudiendo después de lo cual sigue la interpretación; posteriormente en el trino largo de la Segunda Sección sale fuera de escena y el público vuelve a creer que ha terminado y aplaude de nuevo. Los fallos de notas y de memorización son constantes, la calidad del sonido deplorable, el rigor a la coreografía de la partitura no existe tomándose todas las libertades imaginables y, además, en la *Cadenza*, coloca cuatro atriles en las esquinas del escenario para tocar sus frases, a pesar de lo cual hay numerosas equivocaciones. Es, sin duda, una versión de la obra que se hace muy larga de ver hasta el final y, como he comentado en otra anteriormente, hubiera sido mejor que no la hubiera compartido.

- **Carlos Cordeiro**

Esta interpretación de Carlos Cordeiro tuvo lugar en el *Zilkha Hall*, el escenario es quizá demasiado grande para esta interpretación y la iluminación no cuenta con cañón de luz. El vestuario está formado por un mono como los de mecánico de color blanco pintarrajeado con diferentes colores para que parezca que está usado y, además, tiene maquillada la cara mitad en blanco y mitad en negro.

En el estilo musical de esta versión hay que empezar comentando que, en la segunda tanda de arpegios iniciales de la Introducción, los corta para facilitar la nota más aguda por el riesgo que supone, pues está ligado, y corta también la última nota larga antes del arpegio descendente final, lo que no tiene sentido. En cuanto al ritmo hay una falta de rigor, pues los silencios entre células melódicas a veces los hace demasiado largos, las anacrusas tiende a hacerlas todas como fusas siendo otros ritmos más largos y otras notas excesivamente cortas. Antes de la *Cadenza* hay una falta de énfasis en las notas; sin embargo, esto cambia al otro extremo al llegar a ella, pues toca en un nivel de dinámica excesivo, un tanto agresivo y rayando en lo vulgar en algunos momentos. Pero lo más destacado es la falta completa de fraseo en toda la *Cadenza*; toca todas las frases muy rápido sin que se perciban grupos de notas, células melódicas o notas destacadas con tenuto, además de tener bastantes fallos de memorización a lo largo de estas frases. En la Sección Final se tira al suelo durante una nota larga con lo cual deja de dar las patadas de los pies y, por tanto, no podemos escuchar este elemento sonoro importante y, cuando las hace, al ir saltando no se pueden escuchar.

En el aspecto coreo-gestual utiliza recursos de *Harlekin* como estando de espaldas al público tocar con el clarinete entre las piernas en dirección a los oyentes; es un gesto muy efectivo pero no es de esta obra. En el *Breit* anterior a la *Cadenza* hace los pasos, pero ninguna de las demás indicaciones de la partitura. Son muy destacables sus giros pues los hace a una gran velocidad que resulta muy atractivo, va siempre rápidamente de un lugar a otro del escenario llegando a parecer que no hay un control en ello; por supuesto la condición física es muy buena. A lo largo de la *Cadenza* toca las frases en muy diversas posiciones, sobre todo de espaldas al público y en el suelo, ninguna con contacto visual con el público como pide la partitura; las primeras parecen no llegar a los oyentes y las segundas sí por el aspecto visual. Durante el trino largo de la Segunda Sección no usa el espacio extraescénico, lo que hace es girar por el suelo con buena efectividad.

Esta versión es bastante desequilibrada en diversos parámetros interpretativos, pues toma demasiadas libertades en la partitura al no hacer numerosas indicaciones, hay problemas de memorización, falta de equilibrio sonoro entre la melodía del clarinete y el ritmo de los pies, a veces por exceso y otras por defecto y, finalmente, el punto fuerte es el gran atractivo visual por la velocidad escénica, de los giros y la gran sensación de energía que se desprende; pero falta que ello vaya equilibrado con una buena interpretación sonora.

- **Chiara Carretti**

Esta interpretación pertenece a su examen final de estudios en el ISSM Pietro Mascagni de Livorno (Italia). El escenario es lo que parece ser el altar mayor de una iglesia antigua que se usa como sala de conciertos, con unas dimensiones muy pequeñas, lo cual dificulta la interpretación de esta pieza con además unas condiciones de acústica excesivas. El vestuario consiste en una blusa negra con partes en rosa y verde con una especie de cola de chaqué, unos pantalones cortos rosa y unas medias largas que, aunque no recuerdan a la ropa típica de Arlequín sí son de aspecto divertido. En cuanto a la iluminación que demanda la obra, no existe.

La obra comienza con la primera nota tocándose largo tiempo fuera de escena, lo que resulta extraño y, a continuación, en los arpeggios corta la ligadura en el agudo

Der kleine Harlekin

central; cuando va por la mitad hace una pausa casi de descanso que no existe y los arpeggios que siguen los hace con respiración circular; todo ello parece un despropósito de contradicciones y falta de rigor a la partitura. A lo largo de la pieza hay numerosas notas fallidas, una de ellas llama la atención: el Si5 de la Primera Sección que suena como un La#5 y sin el vibrato en ritardando.

En la *Cadenza*, como en la mayoría de las interpretaciones, se limita a cambiar su posición en el escenario en cada frase pero no se percibe un nexo común que haga comprender por qué están sucediendo las cosas; en ocasiones el sonido es un poco abierto y con notas muy cortas; en cuanto a la falta de fraseo en esta sección también parece ser habitual en la mayoría de versiones. Acabada la *Cadenza*, el Do6 debería tocarse con el clarinete lo más alto posible; sin embargo, ella lo toca dirigiéndolo al suelo, de lo cual no se comprende el sentido. Antes de llegar al trino largo tiene un problema de memorización durante un fragmento y, en general, no se suele entender bien qué significan los gestos que realiza. Para terminar, en vez de salir por donde entró, que no era un buen lugar pues está fuera del escenario, cruza a lo largo de todo el público para salir por el fondo, con lo cual se pierde la percepción de toda la coreografía de la Sección Final.

La sensación de esta interpretación es que falta conocer mejor la partitura en el sentido de que hay que comprender todas sus indicaciones, que son muchas, y a partir de esa idea del compositor hacer la versión personal de cada clarinetista; pero da la sensación de que falta ese trabajo de recopilar toda la información posible antes de comenzar a estudiar la obra. Por otra parte, teniendo en cuenta que se trata de un examen final de estudios, se puede entender una cierta falta de madurez de la intérprete.

- **Emilie Duss**

La interpretación de Emilie Duss tiene lugar en un escenario de dimensiones muy grandes, lo cual siempre es un poco arriesgado pues, a nivel coreográfico, es mucho mejor usar todo el espacio escénico disponible y, si es tan grande, el esfuerzo físico pasa a ser mucho mayor, aumentando el riesgo de tener problemas a nivel musical por el cansancio. No utiliza un cañón de luz que la vaya siguiendo, limitándose a la iluminación normal de la sala, y el vestuario llama la atención porque parece ser una

copia del que usaba Suzanne Stephens en su interpretación: una malla blanca completa con unas líneas onduladas en la espalda y con los siete *Chakras* pegados a la malla; lleva también un gorro de tela con unas orejeras como las que suelen llevar un cascabel en el extremo excesivamente largas, que se le cruzan con el clarinete en la interpretación y le molestan, teniendo que parar varias veces para echárselas a la espalda y, además, el gorro es demasiado grande, cayéndosele hacia atrás y teniendo también que quitárselo y ponérselo en varias ocasiones.

El estilo musical de esta interpretación tiene una serie de consideraciones a tener en cuenta. Una de ellas son las numerosas pausas largas que hace entre unas frases musicales y otras, que impiden que haya una continuidad fluida en la obra. La *Cadenza* es la parte crítica de la pieza, pues a pesar de recordar el principio de cada frase, el centro de las mismas las olvida completamente y toda esta sección acaba siendo una completa improvisación ajena a la partitura; entre unas frases y otras cambia su posición en el escenario caminando como si lo hiciera paseando ajena a la interpretación, el problema de memorización hace que acabe tocando notas separadas, sueltas, buscadas de una en una y esto llega a ser aburrido y muy largo. Tiene, como es recurrente con otros clarinetistas, un problema de afinación en el Do₆ posterior a la *Cadenza*, y después el tempo se convierte en inestable acelerando y decelerando por momentos. El trino largo lo hace con sonidos entrecortados, batidas muy lentas, sin usar muchos medios en el escenario pero tampoco fuera de él, con lo que es un momento también aburrido. En la segunda *Marschtanz*, que tiene un tempo realmente muy rápido, ella lo hace casi a cámara lenta, produciéndose una desconexión entre las células musicales y notas.

El estilo coreo-gestual tiene como elementos destacables que no entra al escenario por la derecha sino desde atrás del público, haciendo movimientos alocados y hasta desgarbados que no dan apariencia del personaje que está encarnando. En los arpegios iniciales hace un gesto corporal como si alguien le fuera a pegar y ella tuviera miedo, encogiéndose, del que no se comprende el motivo para ello, y en la segunda serie los toca girando sobre sí misma a cada arpegio con pausas. Las piernas las suele levantar mucho, lo que no queda elegante, y cuando hace pasos con las piernas completamente estiradas usando la articulación de las caderas no se entiende este tipo de pasos pues parece artificial, aparatoso y sin sentido, como un robot. En el trémolo Si₅-Sol#₅ sacude la pierna izquierda como si tuviera vida propia y tiene que pararla con

Der kleine Harlekin

la mano, siendo un gesto que aunque no es elegante sí resulta bastante gracioso y funciona con el público.

Por la forma tan grande de hacer sus movimientos se podría esperar que su condición física es buena, pero hay que tener en cuenta que hace continuas interrupciones que afectan al desarrollo musical continuado, por lo que no se puede estar realmente seguro y los movimientos como se ha dicho, son amplios y exagerados pero no resultan estar integrados en el carácter de un personaje como *Arlecchino*. La memorización ya se ha comentado que en la *Cadenza* resulta ser casi inexistente de principio a fin, por lo que no se entiende tampoco que haya compartido esta grabación con todo el público en general. En cuanto a la comunicación expresiva con los espectadores, hay que decir que no hay contacto visual con personas concretas que capte su atención sumergiéndolas en la magia de una interpretación; las continuas interrupciones y olvido de frases hacen que, a nivel sonoro, tampoco haya una transmisión de emociones.

- **Paula Pires**

Esta actuación de Paula Pires constituyó su trabajo de fin de curso el día 9-11-2012 en el Instituto de Artes UNESP. El escenario tiene unas dimensiones de tamaño medio, muy adecuado para la interpretación de este tipo de obra, con tres mamparas traseras grandes que permiten entrar y salir y, en cuanto a la iluminación, la sala está a oscuras y el escenario iluminado por tres focos fijos hasta bien entrada la *Cadenza*; pero en un momento determinado estos focos se centran en uno solo y, a partir de ese momento, se convierte en un cañón de luz que la sigue hasta final, cosa que debería haber hecho desde el principio de la obra. Hay alguna descoordinación entre el técnico de luz y la clarinetista, pues en la *Cadenza* hay momentos que se la ve muy poco pues está parcialmente escondida y el foco en otra dirección; esto ocurre también en la última nota de la obra que queda fuera de foco y de la grabación, que se mantiene fija en el centro del escenario.

El estilo musical de la interpretación es bueno, con un sonido de calidad en la primera parte de la obra. Sin embargo, en la *Cadenza* hay momentos en que empeora quedando un poco agresivo, quizá coincidiendo con fallos de memorización de la

partitura. En general, tanto a nivel sonoro como en el visual, es una interpretación en que todo es muy pequeñito, casi minimalista por momentos; esto en cierto modo le da encanto, aunque no parece que encaje con la obra que se está interpretando. El sonido del ritmo de los pies es muy suave en muchos momentos y le falta potencia.

En el aspecto coreo-gestual los acortamientos de los primeros arpegios no se entienden bien, son todos iguales y no van cambiando de longitud, pero la segunda serie que la hace girando sobre sí misma sí funciona bien porque se ve el gesto de la pierna izquierda hacia atrás que de otro modo no se vería. Hay una gran economía de movimientos, pequeñitos, usando muy poco espacio escénico, sólo el centro básicamente y, un momento como el balanceo de las caderas de perfil izquierdo al público no lo hace, sino que da pasitos avanzando y otros balanceos laterales los limita a movimientos con las piernas. A lo dicho a nivel sonoro y visual en cuanto a que parece todo muy pequeño hay que añadir que queda una sensación tierna, fluida, fácil en todo lo que hace, y a ello le acompaña el vestuario que sorprendentemente no tiene nada que ver ni con el personaje de Arlequín ni con otros que suelen utilizar otros intérpretes: se trata de un vestido blanco, con falda y medias, que le ayuda a conseguir esa imagen tierna, y ello va acompañado también de su actitud escénica; parece encontrarse en un mundo mágico que está descubriendo mirando en todas direcciones y paseando tranquilamente de un sitio a otro del escenario. Por todo ello, considero que es una interpretación de buena calidad, que llama la atención porque el estilo es diferente a lo esperado, pero que habría que preguntarse si ella es consciente de que está interpretando a un Arlecchino, pues parece metida más bien en el mundo de *Alice Wonderland*.

- **Diego Vásquez**

La interpretación de Diego Vásquez tuvo lugar el 6-4-2014 en el *Mannes Concert Hall* y su escenario es amplio con dos pianos de cola al fondo, y banquetas y atriles apartados en las paredes. No existe la iluminación demandada y su vestuario consiste en una chaqueta de aspecto aristocrático con líneas que parecen rombos y unas mallas amarillas en las piernas; no da aspecto de un personaje como Arlequín pero sí inspirado en la época en la que el mismo se refinó en su paso por Francia en el Siglo XVIII.

Der kleine Harlekin

En el estilo musical destaca, en primer lugar, el buen uso que hace de la respiración circular en tres lugares: la nota inicial, en la que en lugar de un trino de color hace un trino de semitono, en la segunda serie de arpeggios, y en el trino largo de la Segunda Sección con un gran dominio y espectacularidad. Cambia las indicaciones de la partitura en numerosas ocasiones sin razón aparente, como por ejemplo en el Do6 final de los arpeggios que lo sustituye por notas cortas repetidas, o en la Segunda Sección en que cambia completamente los tempi a su voluntad; eso sí, ralentizándolos para hacer la interpretación más fácil. En la *Cadenza* hace un staccato muy rápido, pero sin sentido del fraseo, pues el ritmo acaba quedando muy irregular sin entenderse los grupos de notas y el sonido, que comenzó siendo bueno, a partir de la *Cadenza* hasta el final va empeorando. En general, en toda la obra los riesgos que toma a nivel de movimientos, que luego se comentarán, hacen que tenga numerosas notas fallidas, pitidos y fallos de memorización.

En cuanto al estilo coreo-gestual hay que destacar su manera de caminar inclinado hacia adelante como si tocara hacia el suelo, lo que no resulta atractivo visualmente. Cuando se desplaza de un lugar a otro del escenario no lo hace como Arlequín, sino que camina como si paseara, quedando como un efecto fuera de la interpretación. En los alzamientos de pierna izquierda, siempre los hace hacia atrás con el cuerpo hacia delante en equilibrio, pero siempre le ocasionan fallos de notas en esa postura. El momento de los movimientos laterales de caderas los hace con intención realmente erótica, quedando exagerado y fuera de contexto, aunque como otros gestos y acciones gusta al público. Antes de la *Cadenza* los balanceos de espaldas al público y avances de pasos no los hace, y toca de cara al mismo sin hacer nada en especial. Los giros que pide la partitura, así como otros que añade él, en algún momento son espectaculares, rápidos y llaman la atención, aunque no sería necesario hacer algunos de ellos. En la Segunda Sección no hace ninguna coreografía ni se inclina adelante; se limita a hacer movimientos cómicos con las piernas y la cara.

La condición física es buena, aunque aprovecha varios momentos para resoplar cómicamente y recuperarse, siendo sus movimientos buenos en general. En cuanto a la memorización, al igual que la calidad del sonido, se ve muy afectada por el hecho de que en su interpretación priman sobretudo los gags, hacer reír al público, los movimientos que provocan asombro fácil en el público, y todo ello le afecta a medida que avanza la obra, llegando a convertirse en una interpretación desequilibrada donde la

comunicación sonora se cuida menos y, por tanto, su calidad es inferior. En cuanto al aspecto visual es lo que prima para él buscando el aplauso fácil, que lo consigue en varias ocasiones a lo largo de la obra, haciendo gestos y movimientos que gustan mucho al público pero que no ayudan a conseguir una interpretación equilibrada tanto en el aspecto sonoro como en el visual. Esta es, sin duda, una interpretación interesante a partir de la que mantener una discusión entre intérpretes y compositores acerca del rigor de la partitura, la idea musical de uno y de otro y, si todo ello puede y debe ponerse en jaque con el fin de conseguir el aplauso fácil del público, que en ocasiones si no conoce en profundidad la partitura no tiene porqué tener conciencia de la fidelidad y honradez artística con que se ha actuado.

- **Matthias Müller**

Esta interpretación de Matthias Müller se diferencia en algunos aspectos de las demás, sobretudo en que se trata de un montaje videográfico y no se puede saber si ha sido interpretado en una sola toma o, como parece ser, en las que hayan sido necesarias. Se utilizan primeros planos de los pies, de las manos en el clarinete e, incluso, un plano cenital en un momento de giros. Todo ello a nivel cinematográfico queda muy artístico y el resultado es bueno, pero nos impide ver el desarrollo coreográfico de la obra en el conjunto escénico, más aún cuando la iluminación es una penumbra alrededor del clarinetista alrededor del cual todo es oscuridad, de modo que produce una sensación de no saber por donde se está moviendo. En cuanto al vestuario se trata de un traje en azul y rojo con colores intercambiados entre blusa y pantalón que, como pide la partitura, no es el clásico de Arlequín pero nos lo recuerda mucho, lo único que no parece estar bien elegido son los zapatos que son unos habituales que no encajan con el personaje que se encarna.

El estilo musical de esta interpretación destaca en un aspecto muy llamativo que es que no hay ni una nota fallada en toda la obra; esto resulta sorprendente ya que no parece humanamente posible, aunque sí se pueden llegar a conseguir interpretaciones que rayen la perfección. De ahí la idea de que se trate de un montaje en el que se han intentado conseguir los momentos más idóneos posibles de la sesión de grabación. Utiliza la respiración circular en la segunda serie de arpeggios iniciales, aunque como otros clarinetistas articula el Do6 para facilitar el pasaje y no cometer fallos. En general

Der kleine Harlekin

se trata de una interpretación llena de energía, con momentos románticos en la *Cadenza* e incluso otros parecen asemejarse a una improvisación jazzística; sin embargo, en esta sección la calidad del sonido, que en general no parece ser la mejor posible, se ve empeorada hasta cierto punto. Llamen la atención los problemas de afinación en tres notas concretas, una de las cuales es común a otros clarinetistas como el Do6 posterior a la *Cadenza*, es curioso que esto ocurra en varias versiones, pues no hay motivo acústico en el instrumento para que se tengan dichos problemas.

A nivel de estilo coreo-gestual se caracteriza por utilizar sólo el centro escénico con algún giro, también en el suelo quedando muy llamativo, aunque como es habitual no adopta posturas y movimientos típicos del personaje *Arlecchino*. Aparte de estas generalidades, en algún momento como el segundo *Breit* de la obra va en dirección escénica contraria a la indicada, principalmente en la *Cadenza* hace gestos y movimientos pero no hay ningún contacto visual, con público si lo hubiera, ni con la cámara (sólo lo hay en un caso en el Re3 aislado de la página 3 de la partitura para provocar sorpresa con buen resultado). En el trino largo de la Segunda Sección no utiliza más que el centro escénico, cambiando continuamente de dirección pero no los elementos como el suelo, paredes, y espacio extraescénico, parece todo muy preparado y condicionado por la exigencia de las cámaras de vídeo. Finalmente, señalar que tampoco usa el borde del escenario en ningún momento, tampoco al final de la Segunda Sección.

Al tratarse de un montaje no se pueden valorar con certeza aspectos como la memorización o la condición física, ya que se puede pensar que se hayan podido hacer las interrupciones necesarias; y en cuanto a la comunicación expresiva se desprende que el clarinetista en un concierto en directo sería capaz de conseguir un muy buen resultado por el dominio general que tiene.

- **Marine Werz**

La interpretación de Marine Werz tiene lugar en lo que parece un auditorio o aula de orquesta de un conservatorio; en realidad se trata de una selección de momentos de dicha interpretación que dura unos dos minutos y medio aproximadamente. El espacio escénico es amplio y su vestuario está compuesto por una camiseta y pantalón

blancos con parches de rombos de colores; la idea es muy apropiada pues recuerda a los arlequines arcaicos que vestían de este modo aunque la camiseta podría haber sido elegida con una mayor vistosidad. Llama la atención que de lo que se puede ver y oír el ritmo de los pies no se percibe en varias ocasiones y en cuanto a los movimientos corporales son rápidos y ágiles, no habiendo posibilidad de hacer un análisis mucho más profundo.

- **Johanna Janning**

Esta versión de Johanna Janning tuvo lugar en la *Katharinensaal der HMT-Rostock* (Alemania) el 3-10-2014, siendo un escenario de grandes dimensiones aunque se ve reducido, ya que sólo está iluminada toda la parte central del mismo y un cañón de luz sigue a la clarinetista que va vestida con unas mallas y jersey pegado de colores negro y plata que, dada la oscuridad del escenario y de la sala, no parece ser la mejor elección para destacar visualmente, máxime tratándose de un personaje que pide cierto colorido tradicionalmente.

En el aspecto del estilo musical hay que decir que tiene algunos fallos de notas en los arpeggios iniciales y que en la *Cadenza* la calidad del sonido se ve empeorada, usando la posibilidad como otros clarinetistas de tocar algunas frases de la misma lentamente y de forma bucólica o romántica. Lo que más destaca de su actuación es el aspecto coreo-gestual, ya que su postura corporal es un poco inclinada hacia adelante y encorvada, similar a la Diego Vázquez, sus movimientos son pequeños y poco claros, sobretodo cuando tiene ritmo con los pies, momentos en que, además, no avanza a través del escenario, sólo lo hace entre unas frases y otras como si fueran enlaces haciendo alguna pirueta o giro y dando la sensación de estar cohibida y de timidez. A nivel de espacio escénico sólo usa el fondo del escenario y tratándose de uno de grandes dimensiones, hace que quede muy lejos físicamente del público y, por tanto, la comunicación expresiva con él se hace complicada, es una interpretación que resulta fría emocionalmente, salvo algún gesto aislado.

A nivel de condición física y dado que se la ve desde tan lejos no se puede valorar muy bien, pero dado que sus movimientos son pequeños y aislados no da la sensación de cansancio siendo la memorización buena. En el aspecto de la

comunicación expresiva hay que decir que da la sensación de tener algún elemento en las zapatillas que potencia el sonido en los giros de pies por el suelo como si fuera un instrumento de percusión y queda bien a nivel sonoro. Se trata de una interpretación que no llega a transmitir al público una historia que contar y expresar, sólo sonido y movimientos.

13.4.2. Análisis comparativo de las interpretaciones propias

Al plantearnos el presente trabajo de tesis el objetivo principal lo centramos en la idea de hacer una versión de *Der kleine Harlekin* en la que su personaje en escena fuera realmente un *Arlecchino* en el sentido histórico y teatral del mismo, ya que las interpretaciones vistas hasta el momento por nosotros tenían en cuenta solamente el aspecto musical y el coreográfico indicado por el compositor en la partitura, lo cual dejaba mucho margen interpretativo libre. El hecho de que el clarinetista no se limitara únicamente a tocar la parte musical y a bailar una coreografía, además de algunos gestos faciales o mímicos, implicaba conseguir que el público asistente a los conciertos no estuviera viendo únicamente a un clarinetista que hacía cosas poco habituales en un músico, sino a un personaje de la *Commedia dell'Arte* interpretando una historia que tenía que poder ser entendida por los asistentes al concierto, todo ello con el fin de que la interpretación musical llegase a ser mucho más rica, cercana y expresiva. Es decir, se trataba de trascender la interpretación coreo-musical para llegar a mostrar la vertiente humana del personaje, Pérez Custodio¹⁶⁰ lo expresa de la siguiente forma:

“Pensar la obra musical como proceso humano me ha impulsado a vivir muy atenta e intensamente cualquier proceso que me haya sido dado experimentar o, simplemente, observar. Desplazando el centro de interés desde la técnica y lo virtuosístico hacia lo esencial he terminado derribando muchos de los muros conceptuales que trabajosamente alcé tras años de estudio.”

Para ello, como ya detallamos anteriormente, fue necesario en primer lugar llevar a cabo un periodo de preparación física para mejorar principalmente la capacidad aeróbica, así como la flexibilidad y resistencia muscular, que nos permitiera estar en condiciones de poder tocar y actuar una obra en la que no sólo necesitábamos la

¹⁶⁰Diana Pérez Custodio. “Del proceso al rito”. *Sul ponticello*, N° 5, (2014). <<http://www.sulponticello.com/del-proceso-al-rito/#.VVegkvntmko>> (Consultado el 6-3-2015)

preparación aeróbica habitual en un instrumentista de viento, sino que además había que moverse por todo el escenario necesitando una capacidad física mucho mayor. En segundo lugar tuvimos que conocer y familiarizarnos con el personaje de *Arlecchino* para lo cual asistimos al III Master en *Commedia dell'Arte* de Málaga impartido por la compañía Teatro del *Lazzi* y Ennio Trinelli, después de lo cual el siguiente paso fue hilvanar una historia real que pudiera ir de la mano con la música de *Der kleine Harlekin* y que el clarinetista-actor pudiera contar y tocar para el público. En este punto surgió una posibilidad que en un principio no nos habíamos planteado, que fue poder encarnar el personaje utilizando una máscara, ya que históricamente *Arlecchino* la llevó desde sus orígenes; ello suponía tener que elegir entre poder disponer de la cara para expresar con ella todas las actitudes, emociones y sentimientos del personaje o bien usar la máscara como se hace en teatro, es decir, que la transmisión de la historia se llevase a cabo por este elemento accesorio que tiene vida propia en escena y por el propio cuerpo. Esta elección, lejos de suponer una inferioridad de condiciones, al no poder utilizar la cara de modo expresivo llevaba al músico-actor a tener que mejorar y desarrollar su oficio acerca de cómo ser capaz de contar la historia con el elemento de la máscara.

En este punto surgirían de la evaluación comparativa de las interpretaciones en vivo determinadas cuestiones referentes a la transmisión artística que el clarinetista mandaba desde el escenario hacia el público. El hecho de interpretar la obra con o sin máscara provocaba diferencias de percepción por parte de los espectadores, ya que había personas que preferían el espectáculo con ella y otros sin ella; y en consecuencia, reaccionaban de diferente modo. Esto lo iremos viendo a continuación en el diario de trabajo de las diferentes interpretaciones, ya que en ciertos conciertos el público parecía estar predispuesto a la interpretación y en otros, sin embargo, daba la impresión de que no recibían lo que habían esperado que iban a ver. Este papel activo del público es muy importante y, sin duda, influía en el resultado final de la interacción artista-espectador. De Aguilera Moyano¹⁶¹ reflexiona sobre la misma:

“Son muchos y muy variados, pues, los actores que participan en una u otra medida en los diversos procesos de comunicación. Pero ¿cómo los definimos y clasificamos? ¿Audiencias, usuarios, interlocutores? ¿Qué atributos les conferimos y qué papel les reconocemos? Puesto que hace ya casi medio siglo que los estudiosos de

¹⁶¹Miguel de Aguilera Moyano. “Cambian las comunicaciones, cambian los conceptos con los que entenderlas. Necesidad de nuevas categorías”. *Telos. Cuadernos de comunicación e innovación*. Nº 98, (2014), p. 11

estos fenómenos convienen en atribuir a los usuarios un papel activo en las comunicaciones, con crecientes competencias mediáticas tanto de carácter interpretativo cuanto expresivo, y en reconocer el importante lugar que otorgamos en nuestras vidas al trabajo cultural (que nos lleva a emplear cierto tiempo, energía y, con frecuencia, dinero, en buscar, seleccionar, a veces manipular o comentar y siempre usar con algunos fines ciertos productos culturales -a los que se atan fragmentos de sentido-).”

En cuanto al vestuario optamos, en lugar de elegir el clásico y arcaico traje de *Arlecchino*, que sería una blusa y pantalón blancos de aspecto viejo con parches¹⁶², por uno que convirtiera al personaje en alguien de nuestro tiempo, que al pasar de los siglos siguiera teniendo los mismos problemas que se tenían en el Siglo XVI. De este modo elegimos una blusa verde y un pantalón de tono rojo típico de los que se pueden comprar en cualquier mercadillo de los denominados hippie en cualquier lugar de España. Le pusimos parches en ambas prendas para conseguir el aspecto deseado y completamos el vestuario con unos zapatos altos cómodos y prácticos que llevaría alguien que camina todo el día por la calle, coronado por un gorro negro para acompañar a la máscara.

En cuanto al rigor a la partitura lo adquirimos cuando tuvimos la oportunidad de trabajar la obra con Suzanne Stephens y Michele Marelli en Kürten (Alemania), cuidando al máximo parámetros como la precisión de los tempi, duraciones de las notas, dinámicas, direcciones escénicas de cada momento coreográfico, y gestos faciales y de otro tipo. Por otra parte, para llegar a conseguir una buena transmisión de la historia musical que se iba a contar decidimos tener la libertad de introducir en determinados momentos del discurso musical pequeños interludios en los que *Harlekin* desarrollara de modo completo dicha historia, todas las cosas que le estaban ocurriendo que eran fundamentales para que el público comprendiese tanto la música como los acontecimientos extramusicales.

Seguidamente se ofrece la lista de interpretaciones propias con su fecha y lugar de concierto que es la siguiente:

- Santiago Martínez Abad: 29-4-2010 CPM Gonzalo Martín Tenllado

(1ª versión)

¹⁶²Los parches que remendaban los descosidos de la ropa vieja de *Arlecchino* fueron convertidos en rombos de colores cuando la *Commedia dell'Arte* llegó a Francia en el Siglo XVIII y allí se revistió de *glamour*.

21-5-2010	MIMMA (1ª versión)
17-3-2013	MIMMA (en adelante versión nueva)
5-4-2013	CSM de Málaga
11-4-2013	CPM de Cullera (Valencia)
19-4-2013	CPM Manuel Carra de Málaga
17-5-2013	CEM Pablo Ruiz Picasso de Málaga
31-5-2013	CEM Maestro Artola de Málaga

Duraciones totales y parciales de las interpretaciones de Santiago Martínez

En la Tabla 10 que se ofrece a continuación podemos comparar las duraciones totales y parciales de las ocho interpretaciones que se analizan de Santiago Martínez. Las dos primeras tienen unos valores claramente diferentes a las restantes pues pertenecen a la primera versión de la obra que se llevó a cabo en 2010 con una interpretación habitual, es decir, con la parte musical y los movimientos que se especifican en la partitura. El resto de valores pertenecen a las seis interpretaciones llevadas a cabo con la nueva versión que, aparte de otros aspectos, es más teatralizada, y donde existe una mayor interacción con el público, lo que en ocasiones lleva a alargar determinados momentos entre una sección y otra por el hecho de haber un *gag* o similar.

Si observamos las duraciones totales de las dos primeras interpretaciones vemos que oscilan entre 12'34" y 13'10", una diferencia casi insignificante en una obra de estas características. El resto de duraciones oscilan aproximadamente entre 15'30" y 16'30"; dado que la teatralización de la obra en ellas es mucho mayor el factor de variabilidad hay que entender que entra dentro de lo normal. Pero entre estos valores destaca uno de forma notable, se trata del cuarto (la interpretación del 5-4-2013 en el CSM de Málaga), en él la duración de la interpretación fue de 18'35", considerablemente mayor que las demás; las razones de ello hay que entenderlas por dos aspectos: uno es que la Sala Falla de dicho centro tiene el escenario de mayores dimensiones de todos y ello implica una utilización de todo ese espacio escénico, incluso del extra-escénico por demanda de la partitura, lo cual llevó en ocasiones a alargar determinados momentos como por

ejemplo el trino largo de la Segunda Sección. Otra razón por la cual esta interpretación fue más larga es que se trata del concierto en el que el público interactuó más con el intérprete con diferencia, incluso llegando al punto de que dos personas del público se levantaran de sus butacas, una para dar una moneda a Arlequín y un niño para darle un beso. Todo ello explica las mayores dimensiones de dicha interpretación, sacando como conclusión a este respecto que a medida que se potencia más el aspecto teatral puede existir un menor control sobre la duración total de la obra, no por el hecho de la actuación mímico-teatral que está preparada y con unas dimensiones calculadas como las de las partes musicales, sino por el hecho de que la participación del público en la interpretación artística lleva como consecuencia posibles alargamientos en determinados momentos.

Si comparamos las duraciones parciales de la Introducción vemos que entre la primera y segunda versiones hay una diferencia de alrededor de un minuto aproximadamente (1'30" / 2'30" aprox. con la excepción de la cuarta interpretación ya comentada). La Primera Sección tiene unos valores que van de los 3'30" aprox. de la primera versión a los 4'30" aprox. de la segunda, teniendo una diferencia de unos veinte segundos sólo entre unas interpretaciones y otras. En la *Cadenza* pasamos de una duración de unos 4'30" aprox. a una oscilación de entre unos 4'20" y 5'20" en la segunda, se trata quizá la parte de la obra que más variación en sus dimensiones tiene en la segunda versión; también en ella hay que tener en cuenta la interacción con el público pues la mayoría de las diez frases de la *Cadenza* se tocan para alguna persona en particular del público, y si esta persona reacciona a las peticiones de Arlequín para que le dé comida o alguna otra cosa ello provoca que entre en funcionamiento el factor de variabilidad de la duración de la obra. La Segunda sección de la obra tiene unas duraciones de unos 2'35" o 2'54" en la primera versión por unos 4' aprox. de media en la segunda con las excepciones del concierto del CSM de Málaga cuyas mayores dimensiones facilitaron el poder esconderse tras el telón y, también, bajar del escenario entre el público lo que explica su mayor duración. De la misma manera la interpretación del 17-3-2013 en el MIMMA de Málaga cuyo escenario era mínimo y el espacio donde poder ir y venir en el trino largo era muy escaso explican también los escasos 3'21" de esa segunda versión. La Sección Final de la obra es un fragmento donde no hay teatralización; por tanto, no hay diferencias entre una y otra versiones y su duración se encuentra siempre alrededor de los 30".

Tabla 10. Duraciones totales y parciales de las interpretaciones de Santiago Martínez

(Fuente: elaboración propia)

CONCIERTO	INTRODUCCIÓN	1ª SECCIÓN	CADENZA	2ª SECCIÓN	SECCIÓN FINAL
29-4-2010	0'-1'30"	1'30"-5'02"	5'02"-9'25"	9'25"-12"	12'-12'34"
CPM TENLLADO	(1'30")	(3'32")	(4'23")	(2'35")	(34")
21-5-2010	0'-1'30"	1'30"-5'10"	5'10"-9'44"	9'44"-12'40"	12'34"-13'10"
MIMMA	(1'30")	(3'40")	(4'34")	(2'54")	(36")
17-3-2013	0'-2'19"	2'19"-6'37"	6'37"-11'39"	11'39"-15'00"	15"-15'31"
MIMMA	(2'19")	(4'18")	(5'02")	(3'21")	(31")
5-4-2013	0'-3'00"	3'00"-7'38"	7'38"-13'00"	13'00"-18'02"	18'02"-18'35"
CSM MALAGA	(3'00")	(4'38")	(5'22")	(5'02")	(33")
11-4-2013	0'-2'37"	2'37"-7'12"	7'12"-11'58"	11'58"-16'05"	16'05"-16'34"
CPM CULLERA	(2'37")	(4'35")	(4'46")	(4'07")	(29")
19-4-2013	0'-2'28"	2'28"-6'47"	6'47"-11'08"	11'08"-14'54"	14'54"-15'22"
CPM CARRA	(2'28")	(4'19")	(4'21")	(3'46")	(28")
17-5-2013	0'-2'36"	2'36"-7'02"	7'02"-11'58"	11'58"-16'10"	16'10"-16'38"
CEM PICASSO	(2'36")	(4'26")	(4'56")	(4'12")	(26")
31-5-2013	0'-2'40"	2'40"-7'04"	7'04"-11'40"	11'40"-15'38"	15'38"-16'05"
CEM ARTOLA	(2'40")	(4'24")	(4'36")	(3'58")	(27")

En el ámbito de los *tempi* que aparecen a lo largo de la obra se van a analizar siete fragmentos con *tempi* diversos, ya que en otras partes de la obra no se pueden establecer de forma constante y clara. Hay algunos *tempi* como pueden ser los dos primeros de la Primera sección (Negra=100 y Negra=94) en los que podemos observar en la Tabla 12 que existe una constante a lo largo de las ocho interpretaciones analizadas y, además, las variaciones de velocidad son poco apreciables; en el primer caso oscilan entre Negra=96 y 102; en el segundo caso oscilan entre Negra=94 y 100. Estos fragmentos tienen una velocidad de interpretación que resulta fácil de mantener como se ha dicho de forma constante y sin variaciones. El tercer *tempi* de la Primera Sección es Negra=80 y se puede observar una tendencia a aumentar y disminuir esa velocidad pues las variaciones que aparecen en la Tabla 12 oscilan entre Negra=69 y 96; ello requiere una explicación de la partitura, al comienzo de dicho fragmento hay unos compases en los que se mantiene un tempo constante, luego hay una parte con dos compases con la anotación *Breit*, a media velocidad y, luego, otra parte con tempo estricto; en la primera parte hay una tendencia a coger a veces un tempo lento y en la segunda casi siempre demasiado rápido. El cuarto tempo de la Primera sección es un punto de difícil medición, de modo que los valores presentados podrían considerarse sólo como aproximados; de cualquier modo se observan unos valores claramente inferiores al indicado en la partitura que es Negra=60 y los que se han medido oscilan entre Negra=46 y 54.

El primer *tempo* de la Segunda Sección es de Negra=90 y las mediciones realizadas ofrecen unos valores entre Negra=92 y 104, es decir, una clara tendencia a interpretar ese fragmento algo más rápido de lo indicado. En el *tempo* siguiente, el segundo de la Segunda sección que es de Negra=112, se ve que los valores están entre Negra=100 y 108, siempre un poco más lento de lo indicado ya que este fragmento es, posiblemente, junto al de los nueve arpeggios seguidos de la Introducción, uno de los dos fragmentos de más difícil interpretación ya que además de las dificultades técnicas que residen en constantes alternancias de células melódicas entre el registro agudo y el grave, se añade que las células agudas hay que tocarlas con el instrumento levantado hacia la izquierda y arriba, y las células graves hacia la derecha y abajo, de modo que además de la dificultad del pasaje el clarinetista está en constante movimiento teniendo

que vencer la tensión muscular y mantener una buena firmeza de la embocadura a pesar de los movimientos.

Para finalizar con el último tempo de la Sección final que es de Negra=170 vemos que las mediciones son lentas entre Negra=144 y 156; es éste un fragmento con material diferente del resto de la obra que tiene más relación con el material de *Harlekin*, obra de la que Stockhausen extrajo *Der kleine Harlekin*, y quizá sería más espectacular como final interpretado más rápido. Pero también hay que tener en cuenta que, aunque no es esta parte de gran dificultad interpretativa a nivel musical, sí hay un gran esfuerzo físico a nivel de las patadas de los pies en el suelo, y el cansancio físico en ese punto siempre se acusa.

Tabla 11. Tempi de las interpretaciones de Santiago Martínez

(Fuente: elaboración propia)

CONCIERTO	1ª SECCIÓN				2ª SECCIÓN		SECCIÓN FINAL
Referencia	Negra=100	Negra=94	Negra=80	Negra=60	Negra=90	Negra=112	Negra=170
Tempo							
29-4-2010	96	100	88 / 94	54	98	108	144
CPM TENLLADO							
21-5-2010	100	94	88 / 92	50	92	100	144
MIMMA							
17-3-2013	96	94	86 / 96	50	98	108	144
MIMMA							
5-4-2013	100	96	80 / 94	50	100	104	150
CSM MALAGA							
11-4-2013	98	94	69 / 92	46	100	106	150
CPM CULLERA							
19-4-2013	102	94	76 / 96	46	104	106	156
CPM CARRA							
17-5-2013	102	88 / 96	80 / 96	46	100	104	150
CEM PICASSO							
31-5-2013	98	94	80 / 96	46	100	106	148
CEM							

ARTOLA							
--------	--	--	--	--	--	--	--

29-4-2010 CPM TENLLADO

En la Introducción olvidamos flexionar la piernas en los primeros arpegios y en la segunda serie lo hicimos pero poco flexionadas. No existe comunicación visual expresiva y en los movimientos no se ve el estilo típico del personaje Arlequín. En la Primera Sección la figura corporal está muy estirada, sin flexionar las piernas y falta fluidez de movimientos, así como coordinación de los pies con el clarinete al hacer series de giros. Existen problemas con el sudor lo cual queda poco elegante, corta el ritmo de la obra y alarga las pausas más de lo adecuado. En cuanto a los movimientos de las piernas la amplitud es pequeña en los círculos de los pies y las zancadas son pequeñas.

En la *Cadenza* hay poca comunicación expresiva, sólo un poco entre una frase y otra. Sigue el problema con el sudor y entre la quinta y sexta frases hay un movimiento de balanceo con las caderas que no tiene sentido. La mímica es lenta y poco clara, no se entiende bastante. Hay un problema de memorización en la novena frase. En la Segunda Sección falta adelantar el torso en la *Marschtanz*. Los giros al estilo de vals no tienen gracia y son cortos. La pausa posterior al trino largo es excesiva. En la Sección Final habría que utilizar más el escenario completo, no limitarse al espacio central cerca del proscenio solamente.

En general, a lo largo de toda la obra, en los momentos en que se escucha la combinación del sonido del clarinete con el ritmo de los pies falta una mejor cuadratura rítmica de modo que el tempo se mantenga más constante. Por otra parte, hay algunos pitidos a lo largo de toda la obra.

21-5-2010 MIMMA

Las condiciones acústicas y de iluminación de la sala son realmente malas. A nivel de audio hay una gran saturación del micrófono de la cámara que provoca en la grabación un ruido constante, y en cuanto a la iluminación se trata de una sala muy

Der kleine Harlekin

oscura con focos en el techo que iluminan en dirección al suelo, por lo que entre el público y el intérprete hay una serie de haces de luces que molestan la visión. Por ambas razones la grabación no tiene la suficiente calidad, pero sirve como muestra para extraer todas las conclusiones posibles sobre la interpretación de esta primera versión. En esta grabación que es todavía de la primera versión de la obra que hicimos aún no se han incorporado elementos como el estilo típico de movimientos, gestos y posturas de Arlequín.

En la Introducción hay un buen control del sonido por parte del clarinetista incluso en los movimientos más exigentes con el clarinete en posición lo más alta posible, que hace aumentar el ángulo del instrumento con el cuerpo y se pierde control en la embocadura. Sólo falta sonar una vez la nota más aguda (Do₆) de la serie de nueve arpeggios. En ellos hay un buen cambio de dinámicas con un decrescendo y posterior crescendo que son bien perceptibles. Las patadas finales son pequeñas de gesto con la pierna baja de altura y en la mirada posterior el público no la entiende y no reacciona a ella.

En la Primera Sección hay un pequeño fallo de una nota que se toca en vez de otra. Los movimientos de caderas de perfil no provocan ninguna reacción en el público cuando debería ser un momento divertido. Da la sensación de que hay muchos detalles que si no se explican al público o si no se les hace ver de forma más evidente no los llegan a percibir. Las series de giros como en la interpretación anterior no van coordinados con el ritmo del clarinete sino que vamos dando vueltas hasta que se termina la frase y entonces dejamos de girar. Cuando cambiamos la dirección hacia donde estamos tocando no lo anunciamos al público previamente y por tanto no queda tan expresivo y comprensible como si lo hicieramos. Al final de esta sección comienzan los problemas con el sudor.

En la *Cadenza* durante cada frase dirigimos la mirada hacia una dirección diferente de la sala pero no directamente hacia el público, hacia personas concretas y no hay comunicación visual con ellas. Cuando cambiamos de lugar de una frase a otra lo hacemos paseando tranquilos como si estuviéramos absortos en nuestros pensamientos por un parque, pero no hacemos partícipes de ello al público y por tanto no acaba de haber implicación por su parte en la historia que se les cuenta. En las frases quinta y sexta no levantamos el clarinete hasta la horizontal. En la octava frase hay un problema

de memorización en el octavo y noveno grupos de notas. La interpretación de toda la *Cadenza* es lenta para asegurar la memorización y no arriesgarse a tener problemas.

En la Segunda sección da la sensación también de que la interpretación es lenta y falta energía en la misma. El trino largo es un momento en el que no parece ocurrir nada gracioso, falta más chispa con gestos y movimientos corporales.

17-3-2013 MIMMA

La Introducción de la obra resulta muy llamativa y espectacular desde el principio y se capta la atención del público con los saludos asintiendo a lo cual corresponden. Rápidamente se perciben los comentarios de los padres hacia sus hijos para hacerles ver que la actuación es diferente y divertida. En la entrada de Arlequín quizá falta un poco más de pasos típicos del personaje, si no queda la figura demasiado estirada y el personaje menos metido en el papel. Existen un par de problemas con notas agudas en el primer grupo de arpegios y otro en el segundo grupo así como algo de inestabilidad en la nota aguda final. El pie izquierdo que se levanta en el segundo grupo de arpegios estaría mejor con el empeine más extendido. La utilización de la máscara está bien con movimientos secos hacia diferentes posiciones del público por toda la sala.

En la Primera Sección, mientras Arlequín toca el clarinete y marca el ritmo de los pies, no parece un buen fragmento para mantener contacto visual con el público, ya que está moviéndose por todo el escenario y en todas direcciones; sin embargo, hubiera estado mejor dirigir miradas en algunos momentos en los que pudiera ser. Justo antes del *Breit* negra=94 hubo un problema de memorización y también de falta de control con la última nota aguda que no pudo ser resuelto satisfactoriamente, quedando como un fragmento en el que el clarinetista sigue tocando para que no se note que hay problemas, aunque el público no notó esa situación. El fragmento en que Arlequín dedica una frase a una mujer del público lanzándole un beso está muy bien, creíble, incluido el movimiento de pelvis, pero después de la nota de enfado que le manda estando ya de espaldas hubo un pequeño olvido del diálogo de la mano y el hombro, íbamos a seguir tocando pero lo recordamos y quedó una nota suelta que no debería haber sonado. En cuanto a la postura corporal estando de espaldas quizá demos la

Der kleine Harlekin

sensación de que la zona del cuello podría estar más estirada y erguida manteniendo los hombros más atrás y el izquierdo más abajo.

La *Cadenza* es la parte de la obra en que hubo más interacción con el público, se percibían las risas de los niños, sus comentarios, los de los padres con sus hijos seguramente por el hecho de tocar de manera individualizada las frases musicales a diferentes personas, lo cual se valora mucho por parte del público pues es una dedicatoria que hace que uno se sienta especial, y por acciones inesperadas como sentarse en el suelo para tocar para un niño o tumbarse boca arriba y arrastrarse mientras se toca. La postura del hombro izquierdo es demasiado alta como casi siempre y hubo un problema de memorización en la octava frase entre los compases siete y diez que se solucionó tocando otras notas de características similares.

Al comienzo de la Segunda Sección no hay un buen control sonoro del Do6 que resulta inestable, bien por el control de la embocadura, la caña o la excitación del momento. Los movimientos de toda esta sección están bien claros, incluso los giros seguidos que parecen muy elegantes y fluidos. El trino largo transcurre quizá con poca actividad porque se quiso aprovechar la columna que hay al lado del público para hacer como que Arlequín se quedaba dormido de pie mientras tocaba y puede que el resultado no fuera el esperado, en cualquier caso a continuación, cuando Arlequín ve una moneda en el suelo, aconteció un momento mágico e inesperado cuando una niña le dió a Arlequín un caramelo para saciar su hambre. En la Sección final sólo cabe destacar una nota corta con un mal control sonoro para terminar la obra.

A continuación inserto en su integridad el comentario que escribí en mi Diario de trabajo con posterioridad al concierto:

“El día 17 de marzo de 2013 ha tenido lugar la primera interpretación en público del nuevo montaje de *Der kleine Harlekin* de K. Stockhausen en el Museo Interactivo de la Música de Málaga. El acontecimiento era destacado en primer lugar por ser la primera vez y en segundo porque la obra ha sufrido considerables cambios en muchos sentidos en mi colaboración con Javier Oliva, la introducción de una historia que hilvana la música insertando *gags*, gestos faciales comunicativos, cambios en la postura corporal, vestuario, máscara. La sensación era la de los grandes acontecimientos, es decir, poco antes del concierto continuamente pensaba en momentos de la obra que no conseguía recordar, cómo era la fusión melodía-patadas.

Durante los dos meses de preparación del nuevo montaje, segunda quincena de enero, febrero y primera quincena de marzo, hemos ido familiarizándonos con una nueva forma de contar la música al público. En un principio pensábamos en hacer una coreografía más estilística y ágil, más propia de un intérprete joven, sin embargo, el camino que hemos seguido finalmente ha sido mucho más profundo, el de transmitir al público una historia creada a partir de la inspiración musical dada y para ello he tenido que profundizar en las emociones, sentimientos, empatizar con las del personaje *Arlecchino*. Todo ello nos ha llevado a un punto que no esperábamos.

Por otro lado, la interpretación con la máscara nos ha supuesto un gran cambio a nivel expresivo ya que con ella nos consideramos más libres a la hora de comunicar las emociones del personaje, es decir, como si tuviera la cara un poco más dura, pero también nos otorga más libertad para improvisar en determinados momentos y poder llevar a cabo una comunicación visual mucho más intensa con personas individuales del público, lo cual consideramos que convierte a nuestra interpretación en momentos mucho más intensos a nivel personal, a riesgo de que a algunas de las personas del público les pueda parecer algo agresivo, pero vivimos más la historia musical y consideramos que está mejor comprendida en general.

Una vez comenzada la obra, con el típico momento de pánico anterior, en la Primera Sección de la misma sucedió algo extraño que se va repitiendo con alguna frecuencia, común a todos los intérpretes por otra parte, ello es que en un momento de gran seguridad a nivel musical, coreográfico y gestual de repente nos quedamos en blanco y tenemos que dar un salto en la partitura hasta el primer lugar que nos viene a la mente. No es la primera vez que ocurre, sin embargo, los momentos de grandísima dificultad se sucedieron todos con gran seguridad y sin problemas.

A pesar de este problema puntual seguimos la interpretación disfrutándola enormemente y sintiendo el interés del público que, sin duda, desde nuestro punto de vista en ese momento estaba absorto en el acontecimiento por tantas sensaciones interesantes e inusuales en un concierto de música clásica. Nos sentimos metidos dentro del personaje siendo realmente él, hasta que en un determinado momento en el que *Arlecchino* estuvo pidiendo algo de dinero o comida a casi todo el público porque pasaba un hambre horrible desde hacía mucho tiempo, una niña de unos cinco o seis años nos alargó el brazo ofreciéndonos un caramelo con el que saciar nuestro hambre. Fue seguramente uno de los momentos más mágicos de nuestros más de treinta años como clarinetista, vimos a una personita de corazón puro que se apiadaba de

nuestro sufrimiento y que nos ofrecía algo que para ella, sin duda, era algo valiosísimo, nada más y nada menos que un caramelo.

En ese momento había preparada un secuencia de gestos hacia el público que, por supuesto, nos saltamos sin dudar porque lo evidente era que debíamos acercarnos a la niña, coger el regalo y darle las gracias por habernos salvado de una situación crítica para nosotros. Estamos seguros de que el público también consideró ese como un momento mágico por lo espontáneo, transparente y puro.

La sensación de haber llevado a cabo una interpretación buena, diferente y de la que sentirnos orgullosos fue realmente intensa haciéndonos sentir profundamente el por qué vale la pena pasar momentos de árduo trabajo, estudio e, incluso, sufrimiento en ocasiones durante la preparación de la obra. Un momento que nunca olvidaremos.”

5-4-2013 XIII Ciclo de Música Contemporánea del C. S. M. de Málaga

La Sala Falla del Conservatorio Superior de Música de Málaga, en la que se celebraba este concierto incluido en el XIII Ciclo de Música Contemporánea que organiza dicho centro, es una sala de grandes dimensiones y buenas condiciones acústicas, especialmente cuando hay bastante público, si hay poco como era el caso quizá pecara de una acústica un tanto generosa. Su escenario es amplio con mucho espacio para poder llevar a cabo una interpretación con coreografía como la presente. También tiene fácil acceso para bajar del escenario directamente al patio de butacas aunque con unos escalones algo peligrosos y el telón como luego se explicará quizá no fuera práctico del todo.

En la Introducción se produjo un pequeño fallo de una nota en el tercer arpeggio de la primera serie de ellos y también hubo un sonido algo inestable en el primer Do6.

En la Primera sección se produjo un fallo ya que en las dos primeras notas se tocaron otras dos que no eran las correctas, se trata de estos fallos que no se entiende cómo pueden llegar a suceder. Los pases de torero no fueron bastante convincentes habría que exagerarlos más y con el torso mucho más erguido y altanero. Cuando Arlequín mandó un beso a una mujer del público ésta se lo devolvió creando una buena conexión entre ambos a lo largo de toda la obra, pero el movimiento de caderas podría

haber sido un poco más exagerado y seco. En la siguiente frase antes de ponerse de espaldas en el momento en que Arlequín daba un saltito con los brazos abiertos parte del público rompió a aplaudir, son buenas sensaciones que se acumulan en el intérprete durante la interpretación. Es curioso como pequeños gestos a veces causan un gran efecto en el público y un *gag* completo a veces no lo consigue, por ejemplo, el diálogo de la mano y el hombro que no parece despertar en el público un ardor especial cuando se supone que es un momento muy cómico.

En la *Cadenza* hubo un pequeño fallo de memoria en los dos últimos compases de la primera frase y en la quinta pareció que iba a haber un problema con un par de notas pero acabó bien. Los *gags* que hay entre las frases de la *Cadenza* funcionaron bien y la gente comprendió muy bien lo que estaba ocurriendo. La novena frase fue en la que más problema hubo pues a partir del cuarto compás todo tuvo que ser improvisado.

Al comienzo de la Segunda sección hubo inestabilidad sonora en el Do6 largo, así como también en la primera nota de la siguiente *Marschtanz*, la cual se tocó sin la inclinación hacia delante del tronco superior del intérprete y, a continuación, la siguiente parte sin levantar los hombros hundiéndose entre ellos la cabeza como se pedía en la partitura. En el trino largo hubo un problema de logística con el telón del escenario ya que al ser muy anchas las dos piezas que se juntan en el centro dejando una abertura por la que poder entrar y salir, Arlequín debía salir del escenario por dicha abertura, sin dejar de tocar ni poder usar las manos, de modo que nos enredamos entre el telón y tuvimos que dejar de tocar el trino para desenredarnos. Este momento para que fuera efectivo en cuanto al humor tendría que ser ensayado minuciosamente en la sala planeando cada detalle para aprovechar las posibilidades. En la segunda *Marchtanz* habría sido mejor que se viera más claro el efecto del clarinete levantándose hacia la izquierda en las melodías agudas y bajando a la derecha en las graves para ser más efectivo visualmente. Seguimos teniendo la sensación de que en todas las partes con ritmo de clarinete y de pies, a pesar de la dificultad, sería mejor mantener más el contacto visual con los espectadores, las sensaciones serían más intensas. Una cuestión escenográfica ocurre siempre al acabar la Segunda Sección y antes de empezar la Sección Final, casi siempre nos pilla muy a la izquierda del escenario y para tener espacio suficiente en esa dirección para tocar la Sección Final casi siempre hay que dar unos pasos hacia el centro del escenario, para seguir teniendo espacio, de modo que ese momento corto se queda sin música.

Der kleine Harlekin

En la Sección Final hubo una nota mal controlada y justo antes de la nota final se produjo una separación algo más larga de lo deseable. Los siguientes comentarios los escribimos en el Diario de trabajo con posterioridad a la celebración del concierto:

“El día 5 de abril de 2013 tuvo lugar una interpretación nuestra de DKH en el concierto celebrado dentro del marco del XIII Ciclo de Música Contemporánea organizado por el Conservatorio Superior de Música de Málaga. En este mismo concierto se interpretaron otras obras de Teresa Procaccini, Biancamaria Furgeri y Diana Pérez Custodio. En este concierto, grabado en vídeo, dispusimos de la ocasión de contar con un cañón de luz que siguiera al clarinetista y una iluminación difuminada para el conjunto del escenario, tal como se pide en las indicaciones de la partitura de DKH. Por otra parte, solamente se pudo realizar una toma de contacto de cinco minutos con el técnico de iluminación en la que se le explicó lo que se pretendía hacer, de modo que no se pudo llevar a cabo un ensayo como hubiera sido de desear de unas dos horas de duración.

El escenario era muy amplio, el telón era poco práctico para entrar y salir, lo cual produjo un problema en un momento determinado para esconderse de la vista del público durante el largo trino del final de la página 6. El cañón de luz permitía ver bien al público de las dos primeras filas de butacas pero no más atrás lo cuál limitaba las posibilidades de comunicación de Arlequín con el público ya que la parte trasera de butacas estaba completamente a oscuras.

En la Introducción y la Primera sección hubo dos pequeñas dudas al comienzo de dos frases, teniendo que repetir las dos primeras notas. En la *Cadenza* hubo una pequeña confusión en la primera frase y otra más importante en la novena. En este concierto al contrario que en el anterior en el MIMMA la seguridad en la *Cadenza* fue muy profunda.

Los momentos sobreagudos, especialmente el Si5 y Do6, fueron algo inseguros en concreto en los arpeggios de la Introducción, en especial por no disponer de una caña que nos permitiera suficiente solidez en los sobreagudos y por no haber podido disponer del tiempo adecuado durante los días anteriores de realizar Ejercicios de Calentamiento de *legato*, flexibilidad de embocadura y en concreto de notas agudas.

El transcurso de la interpretación fue como en el MIMMA diferente al anterior montaje, los momentos de comunicación de gestos y pequeños sonidos hablados ayudaron mucho a relajar la respiración, frenar el nivel de cansancio y poder recuperarse, al tiempo que gustaron al público que encontró momentos divertidos que comprendió y le hicieron seguir una historia.

Al respecto, hay que decir que en general el público agradeció mucho el hecho de encontrar un aspecto teatral además del coreográfico; sin embargo, algunos espectadores opinaron que en realidad no se trataba de una historia bien hilvanada sino de una serie de *gags*. En cuanto a la intención de llevar a cabo un gag con el cañón de luz durante el largo trino, con un ensayo bien planificado podría haber tenido un mejor resultado pues el técnico no sabía música y estaba casi improvisando sobre lo que le dijimos que hiciera.

De nuevo se produjeron dos momentos muy bonitos e inesperados, después de la primera frase de la *Cadenza* cuando Arlequín pidió algo que comer a un señor del público, el cual se levantó sin dudar, sacó su cartera y le dio una moneda como recompensa por su interpretación. Antes de la sexta frase de la *Cadenza* Arlequín tenía que buscar a un niño a quien dirigirse, se sentó en el borde del escenario delante de él y antes de comenzar a tocar la frase un padre con su hijo en brazos lo levantó acercándolo y Arlequín le dio un beso. Fueron dos momentos no previstos que ocurrieron en ambos conciertos y que produjeron la sensación de que había una intensa comunicación con el público el cual estaba plenamente implicado en la escucha de la obra.

La comunicación visual directa con las personas del público nos pareció fascinante desde el punto de vista psicológico pues había personas que parecían sentirse halagadas y honradas de que Arlequín les dedicase una atención individualizada y al final lo agradecieron con una sonrisa o algún gesto. Sin embargo, en otras personas se les notó la incomodidad e inseguridad que les provocaba como si estuvieran pasando un mal rato que hubieran preferido evitar. Es una sensación común a los espectáculos teatrales y similares en los que los artistas interactúan con público o incluso piden que suban al escenario.”

11-4-2013 Conservatorio Profesional de Música de Cullera (Valencia)

El Auditorio del Conservatorio Profesional de Música de Cullera, Valencia, es un espacio amplio para este tipo de conciertos a solo, elegante de construcción aunque

Der kleine Harlekin

como en tantas ocasiones si no va a estar lo suficientemente lleno de público suele pecar de una acústica generosa. Otro aspecto que llama la atención es que el público está casi a la misma altura del escenario y, dada la cercanía de la primera fila de butacas, hay una proximidad muy clara para este tipo de interpretaciones.

En la Introducción de la obra hubiera sido mejor hacer los movimientos de máscara más grandes, moviendo la mirada hacia puntos más alejados de la sala para que los movimientos pudieran ser más evidentes para todo el mundo. Además, hubo un par de notas cuyo control no fue bueno entre las más agudas de los arpegios.

Al final de la Primera Sección justo antes del *Schnell* hubo una nota equivocada y quizá se fueron exagerando demasiado los sonidos hablados que acabaron por ser palabras perfectamente comprensibles por el público, fue ya demasiado exagerado y sería mejor evitarlo. En la *Cadenza* hubo un fallo de memorización a partir del séptimo compás de la primera frase y otro pequeño en el último compás de la novena frase.

Al comenzar la Segunda Sección hubo un olvido de un taconazo y, ya que nos quedamos sin el parche de la boquilla justo antes de salir a tocar, lo cual provocó una gran inseguridad en la embocadura, a continuación no nos quisimos arriesgar a tocar la nota siguiente Do6 en el sobreagudo levantando el clarinete lo máximo posible lo cual hubiese sido muy arriesgado y posiblemente hubiera dado lugar a un sonido poco controlado con problemas, por lo que la tocamos levantando los hombros. En las dos primeras frases en el *Langsammer* y el *Breiter* se nos olvidó adelantar el torso todo lo posible en el primer caso y levantar los hombros en el segundo. En el trino largo se produjeron dos pequeños cortes en el sonido debido al cansancio físico y hubo algo de descontrol de la respiración. En la *Marschtanz* en este caso también parece que sería mejor exagerar más el levantar y bajar el clarinete según las melodías aguda y grave, aunque es muy difícil hacerlo y además con fluidez dada la gran dificultad musical de dicho pasaje. Hubo un poco de confusión al principio de la última serie de semicorcheas pero se resolvió bien.

El siguiente comentario lo escribimos en el Diario de trabajo después del concierto:

“En esta ocasión la interpretación tuvo bastantes connotaciones especiales que habrá que tener muy en cuenta para el futuro. El concierto fue un jueves, no podía

ser otro día pues era el día en que se hacían los conciertos en este conservatorio. Ello nos obligó a hacer un viaje desde Málaga a Valencia en coche conduciendo personalmente todo el tiempo, por lo tanto al llegar estaba muy cansado. Tuvimos dos horas para familiarizarnos con el escenario que era bastante grande y adecuado. En cuanto al comportamiento de las cañas nos sorprendió que siendo Cullera una zona marítima como Málaga se comportasen de manera bastante diferente, pero para mejor en este caso. Había una cantidad de público no muy grande, de veinte a veinticinco personas, pues el concierto no se había anunciado con suficiente antelación pero, sobretodo, porque era semana de fiestas allí y muchos alumnos estaban faltando en su asistencia al centro.

Hubo un aspecto que influyó mucho, fue el hecho de que justo antes de comenzar el concierto se nos despegó el parche de la boquilla incomprensiblemente, sin duda por una mala calidad del parche que hasta ese momento siempre nos había ido bien. Ello tuvo como consecuencia que la boquilla se resbalaba constantemente en los dientes y no podíamos tener suficiente fijación para tocar en condiciones normales pero menos aún en una obra en la que hay que moverse tanto.

Al inicio de la interpretación, durante la Introducción de la obra, estábamos nerviosos lo cual se nos suele manifestar de forma evidente por el temblor de los dedos de las manos, sobre todo en esta obra en que interesa que haya público muy cercano y se les aconsejó que lo estuvieran. Este temblor de manos, de origen genético, se llama temblor familiar y es heredado de nuestro abuelo paterno, también lo sufren nuestro padre y sus hermanos –es más común en hombres que en mujeres-. Este hecho, que no se puede evitar, se manifiesta en algunas ocasiones en los conciertos, siempre al inicio del mismo y durante un periodo más o menos largo. Normalmente suele disminuir mucho en cuanto acaba la primera obra, sobre todo si hablamos unas palabras al público lo cual por lo visto hace que se pasen y a partir de ahí todo va mejor.

Desde el primer momento observamos la frialdad de una parte del público y tuvimos la sensación de que no iban a ser muy receptivos, más en unas personas que en otras, ante este hecho intentábamos seleccionar las personas a las que nos dirijíamos visualmente aunque no por ello dejábamos de hacerlo por completo pues consideramos que ha de participar todo el mundo del espectáculo. Hay que destacar que es el primer concierto de DKH en el que no había niños, sólo dos preadolescentes a las cuales seleccionamos como sustitutas de aquellos, como observamos en anteriores ocasiones el público infantil es mucho más receptivo y disfruta mucho más

de todo, las personas adultas dan la sensación de que están juzgando desde el principio y en todo momento.

En cuanto al aspecto de que a algunas personas no les guste el contacto visual hubo una en concreto que daba la sensación de que pensaba que se había equivocado por completo de lugar, que no debía haber entrado a ver aquello, parecía realmente enfadado con nosotros y tenía una actitud casi de desprecio hacia lo que estábamos haciendo.

Un aspecto que siempre nos ha preocupado, desde antes de comenzar la preparación práctica del nuevo proyecto DKH, es el de la fatiga a nivel aeróbico, la falta de control de la respiración, que se note mucho al acabar una frase algún jadeo. Antes de empezar la preparación del proyecto incrementamos la preparación física caminando y corriendo por la playa, incluso hablando mientras corríamos para que el nivel de fatiga nos pusiera más en el límite. Esta preparación se detuvo de repente durante un periodo de unas tres semanas por problemas físicos en las cervicales y tendinitis en la mano derecha. Desde el momento en que empezamos el estudio de la obra está claro que ésta era la mejor preparación física, pero no reanudamos la preparación específica de correr como hacíamos antes por falta de tiempo. Aunque hubieramos seguido un trabajo aeróbico ininterrumpido creemos, dado que conocemos las condiciones físicas y límites propios, que no hubieramos podido llegar a mejorar este aspecto hasta el punto de que no se notaran en concierto problemas de cansancio.

Al final del concierto un compañero profesor del conservatorio nos dio su opinión sobre algunos aspectos de la obra. En primer lugar no le gustaba que a partir de un determinado momento de la obra, en la parte central, comenzáramos a hablar en lugar de limitarnos a la mímica, es posible que los sonidos iniciales casi onomatopéyicos al final se hubieran convertido al cabo de varias interpretaciones en hablar claramente y que cada vez estemos abusando más de ello. Creemos que es un comentario crítico que tiene mucho sentido y puede que tuviera razón. Tenemos que reflexionar sobre el asunto.

Esta misma persona nos reconoció que tenía una idea preconcebida sobre lo que iba a ver por el hecho de la palabra «Arlequín» (sombrero con cascabeles, traje con rombos ...) y se decepcionó cuando vio otra cosa. No es la primera persona que nos ha comentado que hubiera estado bien que explicara antes de la interpretación qué era lo que íbamos a ver. Puede ser que se hiciera este comentario porque no entendieron lo que vieron y escucharon o porque así ya estarían más preparados para el espectáculo

que van a ver. En este punto entramos en el conflicto de si se debe explicar las interpretaciones con lo cual estamos condicionando la opinión del público sobre lo que van a ver o por el contrario debemos dejar que cada cual lo entienda de forma personal y en mayor o menor grado. Personalmente nos gusta hacer un pequeño comentario de las obras cuando el programa es de estilo contemporáneo y el público no está acostumbrado a estas estéticas, cuando consideramos que lo entenderán y disfrutarán más si se hace. Otros públicos más acostumbrados a escuchar música de estos estilos no prefieren explicaciones, quieren tener su propia opinión. Depende mucho de la situación, del tipo de público, de las edades y la conveniencia de hacerlo o no.”

Es curioso mencionar cómo pueden llegar a variar las sensaciones del intérprete desde que está en plena actuación y el tiempo posterior hasta que, pasados varios días o semanas, vuelve a visionar el material audiovisual del concierto y saca conclusiones más en frío. Este comentario lo introducimos porque en el momento posterior, y ya en pleno concierto, teníamos un desagradable sentimiento de que estaba siendo la peor de todas las actuaciones de esta obra, seguramente por razones como el haber hecho un viaje muy cansado antes del concierto y no haber tenido tiempo a descansar, así como por quedarnos sin parche en la boquilla y haber entre el público un ambiente bastante frío y poco receptivo; sin embargo, analizándolo pasado un tiempo nos parece una interpretación con bastantes menos fallos de lo que pensábamos y observamos pequeños gestos en algunas personas del público que indican sorpresa y agrado por lo que estaban viendo, así como algunos bravos al final con los aplausos. Evidentemente el estar metido dentro de la actuación no permite percibir completamente las sensaciones que está teniendo el público, aunque siempre se recibe mucha información ambiental desde el escenario, pero es recomendable analizar las actuaciones con posterioridad con más calma.

19-4-2013 Conservatorio Profesional de Música Manuel Carra de Málaga

El auditorio del Conservatorio Profesional de Música Manuel Carra de Málaga dispone de un escenario amplio con paneles móviles que pudimos disponer de modo adecuado para poder salir de escena por diferentes lugares tal como indica la partitura. Por otra parte, el concierto tuvo lugar un viernes por la tarde de modo que había poca

Der kleine Harlekin

cantidad de alumnos en el centro comparado con otros días y la asistencia al concierto fue muy pobre, una docena de personas aproximadamente, y eso provocó que el ambiente en el patio de butacas fuese bastante frío pero se intentó compensar haciendo un esfuerzo extra por mantener una buena concentración en la interpretación y, sobre todo, imaginarlo como si estuviera lleno.

En la Introducción se nos olvidó hacer el gesto de acortamiento del clarinete con la mano izquierda la tercera y cuarta vez y, en la primera el primer Do6 no sonó correctamente y cuando se repitió muy largo al final de esta frase fue con inestabilidad.

En el *Schnell* del final de la Primera Sección el trémolo Si5-Sol#5 sonó con poca precisión. Los movimientos de máscara para buscar diferentes lugares de la sala como otras veces podrían haber sido más amplios y fáciles de percibir. Llegados ya a la *Cadenza* en la primera frase hubo un par de notas añadidas que no debían de haber sonado. Asimismo, en la octava frase hubo un problema a partir del compás séptimo.

En la Segunda Sección hubo un Do6 agudo y largo con algunos problemas de estabilidad y en el *Breiter* posterior a la primera *Marschtanz* un Lab5 que no sonó, todo fueron problemas de la relación de la embocadura con la caña y columna de aire. En dicha *Marschtanz* se volvió a olvidar el torso inclinado hacia delante y en el posterior *Breiter* es otro lugar donde si dirigiera la mirada al público ganaría mucho ese momento en expresividad. La segunda *Marschtanz* esta vez tuvo casi todos los elementos que pide la partitura, buenos movimientos con el clarinete arriba e izquierda para la melodía aguda y, abajo y derecha para la grave, además fuimos avanzando también por el proscenio cruzándolo, sólo hubiera faltado un poco más de velocidad.

Esta interpretación es, sin duda, la más satisfactoria de las llevadas a cabo hasta el momento tanto por la concentración, interpretación musical -posiblemente con una caña mejor se hubieran podido evitar algunos problemas de control de sonido en el registro agudo-, la mímica y la memorización en que sólo hubo un detalle a reseñar.

17-5-2013 Conservatorio Elemental de Música Pablo Ruiz Picasso de Málaga

El escenario del Conservatorio Elemental de Música Pablo Ruiz Picasso de Málaga es pequeño, con el suelo de madera rústica y con astillas peligrosas en caso de

tener que tumbarse y arrastrarse, y con un techo tan bajo e iluminación cercana que hacían bastante incómoda la interpretación; además, la zona trasera del telón era mínima incluso, en ocasiones, para poder caminar de un lugar a otro en medio de la obra -por ejemplo en el trino largo de la Segunda Sección-.

La Introducción tanto a nivel musical como coreográfico estuvo muy bien, sólo hubo un par de notas agudas Do6 en los arpeggios que dejaron de sonar. De nuevo, el hecho de que el público fueran niños y, además, numerosos, hizo que la actuación desde el inicio tuviera una magia especial tanto para ellos como para el clarinetista.

La Primera Sección de la obra transcurrió muy bien con gran complicidad y receptividad. Sólo cabe destacar un pequeño detalle de una nota equivocada justo antes del *Langsammer*. Al reanudar la interpretación en ese punto en los dos primeros compases hubo un fallo de memorización tocando los dos primeros compases del anterior *Breit* negra=94.

En la *Cadenza* la complicidad e interacción con el público fue notoria, los niños disfrutaron de la música, los *gags* y cada situación con gran intensidad. Hasta ese momento la memorización había sido muy buena, pero de repente en la quinta frase a partir del tercer compás hubo que improvisarlo todo y, asimismo ocurrió con casi toda la sexta frase a partir del quinto compás. En la séptima frase hubo un problema en el cuarto compás.

En el Do6 agudo del principio de la Segunda Sección no levantamos el clarinete hasta lo más alto posible. En el concierto anterior había controlado más el evitar hablar cada vez más acompañando a los sonidos onomatopéyicos, pero en ésta otra vez volvimos a hacerlo un poco más. Justo antes del final de esta sección en el tercer compás del último pentagrama de la página 7 hubo un olvido de ese compás, cosa muy extraña pues nunca había habido un fallo de memoria en la segunda *Marschtanz* -hay continuos movimientos que acompañan a la música- y hubo que improvisar los dos siguientes compases. Esta interpretación fue muy agradable por la gran implicación del público, a pesar de algún fallo de memoria, pero todos disfrutamos de un buen rato de música.

El escenario del Conservatorio Elemental de Música Maestro Artola de Málaga es de pequeñas dimensiones pero coqueto y es cómodo para tocar en él, no así la puerta por la que se accede al mismo desde el camerino que es pequeña de tal modo que hay que encorvarse mucho y, además, viniendo de unas escaleras metálicas que son bastante inestables. Al probar el escenario nos dió la sensación de poca estabilidad, por lo que decidimos cambiar los botines que usamos para las interpretaciones de DKH por unas zapatillas de *ballet-jazz* que no son tan potentes para golpear en el suelo.

La obra comenzó con un ambiente un tanto frío entre los niños comparándolo con otros públicos de otros conciertos, quizá influía la sensación que yo tenía de que los profesores del conservatorio los habían llevado desde las clases de Lenguaje musical en grupo para que asistieran al concierto de manera que la asistencia a un concierto que debería ser un acto voluntario se convirtió en una actividad obligatoria, o como si lo más importante fuera rellenar la Encuesta que les había distribuido para sus comentarios posteriores. En la Introducción hubo en los tres compases posteriores al trino de color inicial un mal control de embocadura en el Fa#4, con el que sonó un ligero pitido, y por ello se produjo un despiste cambiando la nota siguiente por otra equivocada; además, en la segunda serie de arpeggios hubo dos malos controles sonores del Do6 que no sonaron.

En la Primera Sección hubo unos tresillos en el *Breit* negra=94 donde se produjo una confusión de algunas notas, pero en ese momento con los movimientos de cadera comenzaron a oírse los primeros comentarios y risas de los niños que empezaron a involucrarse de lleno en la actuación. El resto de esta sección se desarrolló de forma muy convincente y positiva, quizá el movimiento de las caderas lo hicimos demasiado frente al público y deberíamos habernos situado más en diagonal.

En la *Cadenza* hubo un fallo de memoria en la quinta frase a partir del séptimo compás pero acabó la frase de forma bastante segura a pesar del cambio de notas. En la octava frase dado que había cambiado los botines por las zapatillas de *ballet-jazz* con estas últimas no podía conseguir bastante agarre en el suelo para impulsarnos deslizándonos boca arriba hacia atrás de manera que fue bastante difícil tocar esta frase haciendo esfuerzos físicos demasiado grandes y al mismo tiempo tocando por lo que no hubo fallos de memoria pero sí algunas notas que no sonaron bien. En la novena frase es donde se produjo un gran olvido de la música y a partir del cuarto compás fue

improvisado; asimismo en el cuarto compás de la décima frase hubo un intercambio con partes de otra frase pero se condujo a la música de dicha frase.

Al inicio de la Segunda Sección observamos que con las sucesivas interpretaciones en el primer y tercer compás de esta sección el ritmo de los pies lo hice igual, los dos en círculo pero, en realidad, el primero acabó en tacón y el segundo en círculo. Con el Do6 agudo dejamos de subir el clarinete lo más alto posible debido a algunos malos controles de embocadura que hubieron en otros conciertos y no debiera haber sido así. En la primera *Marschtanz* inclinamos algo hacia delante el torso pero no lo suficiente para ser evidente. En el *gag* donde Arlequín encuentra una moneda que alguien le ha tirado hay demasiados comentarios comprensibles, no es necesario hacerlo, creo que acabamos haciéndolos para tener la seguridad de que nos entendieran pero deberíamos lograrlo sólo con la mímica y de hecho en las primeras interpretaciones ocurría. Hubo una pequeña confusión de notas cuatro compases antes de la Sección final en la preparación a las semicorcheas agudas.

13.5. Cuestionarios para el público y opiniones de expertos

13.5.1. Cuestionarios para el público

En el anterior apartado llevamos a cabo un análisis crítico de las interpretaciones propias y de otros clarinetistas, ahora, con el fin de conseguir más información acerca del trabajo realizado con el nuevo montaje de *Der kleine Harlekin*, pasamos a explicar que en los seis conciertos en que se interpretó esta obra se pasó al público un Cuestionario con una serie de preguntas, abiertas y cerradas, justo al finalizar la actuación; ello ha permitido ver desde otra perspectiva cómo vió el público la actuación y qué opinión sobre el mismo tuvieron. A continuación se exponen todas las preguntas con el total de respuestas para sacar posteriormente las conclusiones oportunas. Me ha parecido conveniente separar los resultados del concierto del día 5 de abril de 2013 del resto porque en esta actuación el público estaba formado por personas adultas en su totalidad y en los demás el público adulto era sólo un 20% siendo el resto niños de entre 8 y 12 años aproximadamente. Por esta razón voy a analizar los resultados de este concierto y, después, el resto de resultados.

La información total obtenida el día 5 de abril de 2013 fue la siguiente:

CUESTIONARIO

“EL PEQUEÑO ARLEQUÍN” DE KARLHEINZ STOCKHAUSEN

SANTIAGO MARTÍNEZ ABAD, CLARINETISTA

Querido público,

Me dirijo a ustedes para pedirles que dediquen un poco de su tiempo a reflexionar sobre la interpretación de “El pequeño arlequín” que presenciarán en unos momentos. Este cuestionario anónimo formará parte de una investigación que estoy llevando a cabo como parte de mi tesis doctoral, la cual pretende realizar un estudio sobre las influencias que los movimientos corporales y gestos faciales de un intérprete pueden llegar a beneficiar en el aspecto musical, así como en la memorización de la partitura.

Estoy convencido de que mis objetivos son de gran importancia para llegar a unas conclusiones que permitan ofrecer a los intérpretes en general una nueva visión de cómo transmitir al público partituras de un gran valor artístico y, además, de tener la posibilidad de llevar a cabo nuevos enfoques en la educación musical de los jóvenes de ahora.

En el siguiente cuestionario encontrarán una mayoría de preguntas cuyas respuestas pueden marcar con una X entre los corchetes que hay al lado de cada una de ellas y, algunas preguntas abiertas en las que puede ofrecer su opinión más ampliamente.

Por todo ello les reitero el carácter valioso que para mí tienen sus opiniones y les doy mis más sinceras gracias por dedicar un poco de su tiempo a colaborar en esta investigación.

Atentamente,

Santiago Martínez Abad

Resultados del público adulto

Información general

1. ¿Conocías anteriormente el personaje de Arlequín?:

Si [14]

No [4]

Relación de la música, coreografía y mímica

2. ¿Crees que una interpretación musical con coreografía y mímica es más interesante?:

Si [14]

No [3]

Cada artista debe dedicarse a lo suyo [3]

- Es diferente porque ofrece más estímulo, esto puede resultar más o menos interesante, depende del espectador, de la intención del actuante, de la obra ...

Movimiento escénico

3. Han sido creíbles los movimientos del intérprete:

Es más músico que actor-bailarín-mimo [6]

Ambas facetas por igual [13]

Es más actor que músico [1]

- 4.A. ¿La interpretación musical está influenciada por los movimientos?:

Si [16]

No [2]

- Yo creo que es al revés
- Sí y viceversa

4.B. ¿Positiva o negativamente?:

Positivo [14]

Negativo [1]

- Hay un desequilibrio porque el nivel de interpretación es más alto

5. ¿Te gusta la cercanía del Intérprete?: Que baje del escenario, se acerque al público, mire directamente a ciertas personas.

Sí [15]

No [4]

- No me gusta que baje del escenario ni que mire directamente a ciertas personas

6. ¿Qué movimientos te gustan más?:

Patadas y círculos de pies [5]

Alzamientos de pierna izquierda [2]

Movimientos arriba y abajo del clarinete [8]

Giros bailados [9]

Deslizamiento por el suelo boca arriba [9]

- No me gusta el hablar por señas. No me han gustado unos más que otros. He reconocido movimientos propios de Arlequín en la *Commedia dell'Arte* y otros que no lo eran. Me gustaban los juegos con la música-al unísono o en contrapunto, que hubiera diálogo entre ambos.

7. Relación del Clarinete con los Pies: ¿Se oyen ambos por igual?:

Más el Cl [3]

Más los pies [1]

Ambos por igual [14]

Comunicación de la obra

8. ¿Has entendido la historia que cuenta Arlequín?

Si [8]

No []

En parte [10]

9. ¿Qué pretende conseguir Arlequín del público?

Dinero [9] Comida [17] Amor [6]

Jugar [5] Amistad [5] Perdón []

10. ¿Qué emociones has visto en el personaje?:

Amor [10]

Pena [16]

Ira [3]

Odio [1]

Asco [4]

Indiferencia [1]

Alegría [15]

Monotonía [1]

Ternura [13]

11.A. Has encontrado similitudes entre la historia que se cuenta y la vida real?:

Si [18]

No []

11.B. Cuáles:

- No he entendido una historia, más bien una situación. He echado de menos más continuidad, que hubiera progresión, a veces parecían momentos hilvanados, no había suma.
- Músicos en la calle
- La falta de dinero y trabajo. Una de las necesidades básicas: comer. La necesidad de amistad y amor. La ayuda que se agradece. La suerte de encontrar la moneda. El asco ante algo desagradable. El cariño hacia los pequeños ...

Der kleine Harlekin

- El hambre que hay en la actual situación (pobreza, paro, indiferencia ante la petición de ayuda, la alegría de encontrar un amigo que te ayude, la fiesta ante el euro que encuentra, la ternura que despierta un niño, la tristeza de no tener nada, el asco de cosas inmundas ...
- Comprensión por la pena del Arlequín al ver que no conseguía lo que quería. Hoy día (y como casi siempre) es muy común ver cómo se intenta ganar la vida mimos y músicos ambulantes, aunque no todos comuniquen con el público como hacía el Arlequín
- Necesidad de amor, compañía, empatía
- La indiferencia del público ante el Arte y el artista, en muchos casos, ya que hay excepciones que disfrutan de la aprobación por motivos diferentes
- Las dificultades del día a día
- Las de muchos músicos que viven permanentemente entre dificultades
- Desde el escenario quieres transmitir al público
- Necesidad de comunicación y relación
- Situación actual del país, con gente pasando hambre y nuestra indiferencia
- El pasar hambre y no le hacen caso
- Alguna forma cualquiera de buscar alimento

12.A. ¿Has percibido los sentimientos y emociones de Arlequín?

Si [16]

No [3]

- Sí por momentos

12.B. ¿Qué has sentido?

- El código cambia cuando se dirige al público y se hace muy explícito y cuando no y se vuelve más abstracto. Las dos posibilidades son buenas pero no las he sentido enlazadas.
- Ternura
- Me he alegrado cuando lo ha ayudado su amigo (dándole dinero) y cuando ha encontrado la moneda. La desesperanza de no encontrar ayuda. Ternura ante el pequeño. El asco ante el «bicho» ...
- La alegría de la amistad y el amor, tristeza de que esté solo y que tenga hambre y no tenga ayuda. La ternura del «amiguito». La alegría de encontrar dinero, el asco de cosas malas.
- Ganas de ofrecerle mi amistad
- Pena
- Mucho cariño y alegría
- Ternura, alegría, ganas de vivir
- Creo que principalmente se transmite presencia y empatía del personaje con el público
- Pena
- Pena, porque el personaje pasa hambre e intenta llamar la atención de los demás y no le prestan atención: no le dan de comer

Elementos escénicos

13. ¿Qué te ha gustado más entre los siguientes elementos? (elegir 1 o varios):

Iluminación [9]

Vestuario [6]

Máscara [11]

Música [11]

Coreografía [5]

Mímica [12]

Der kleine Harlekin

- Iluminación. Cuando la luz le busca después de desaparecer el movimiento es aleatorio, ningún iluminador buscaría al actuante a ras de suelo. Podría ser un buen gag pero no me llegó de esa manera
- La máscara es muy oscura
- La máscara es demasiado oscura

Resultados de los conciertos con público infantil mayoritario

Los siguientes resultados fueron obtenidos sumando el público asistente a los conciertos de los públicos de los conciertos de las siguientes fechas:

17-3-2013 en el MIMMA de Málaga

11-4-2013 en el CPM de Cullera

19-4-2013 en el CPM Manuel Carra de Málaga

17-5-2013 en el CEM Pablo Picasso de Málaga

31-5-2013 en el CEM Maestro Artola de Málaga

Información general

1. ¿Conocías anteriormente el personaje de Arlequín?:

Si [34]

No [65]

Relación de la música, coreografía y mímica

2. ¿Crees que una interpretación musical con coreografía y mímica es más interesante?:

Si [72]

No [15]

Cada artista debe dedicarse a lo suyo [19]

- Puede

Movimiento escénico

3. Han sido creíbles los movimientos del intérprete:

Es más músico que actor-bailarín-mimo [36]

Ambas facetas por igual [53]

Es más actor que músico [12]

4.A. ¿La interpretación musical está influenciada por los movimientos?:

Sí [79]

No [16]

- Sí y no

4.B. ¿Positiva o negativamente?:

Positivo [75]

Negativo [16]

5. ¿Te gusta la cercanía del Intérprete?: Que baje del escenario, se acerque al público, mire directamente a ciertas personas.

Sí [78]

No [15]

- Nos (me) encanta

6. ¿Qué movimientos te gustan más?:

Patadas y círculos de pies [15]

Alzamientos de pierna izquierda [20]

Movimientos arriba y abajo del clarinete [31]

Der kleine Harlekin

Giros bailados [35]

Deslizamiento por el suelo boca arriba [50]

- Depende del momento musical
- Combinaciones de todos

7. Relación del Clarinete con los Pies: ¿Se oyen ambos por igual?:

Más el Cl [20]

Más los pies [16]

Ambos por igual [56]

Comunicación de la obra

8. ¿Has entendido la historia que cuenta Arlequín?

Si [47]

No [9]

En parte [35]

9. ¿Qué pretende conseguir Arlequín del público?

Dinero [37]

Comida [81]

Amor [22]

Jugar [11]

Amistad [28]

Perdón []

10. ¿Qué emociones has visto en el personaje?:

Amor [41]

Pena [63]

Ira [22]

Odio [6]

Asco [3]

Indiferencia [18]

Alegría [53]

Monotonía [8]

Ternura [42]

- De todo un poco

11.A. Has encontrado similitudes entre la historia que se cuenta y la vida real?:

Si [60]

No [28]

11.B. Cuáles:

- Que la gente pobre necesita comer y no puede, igual que Arlequín, porque no tienen dinero.
- La comida
- La necesidad de las personas de sentirse queridas y comprendidas por los demás
- Con la gente pobre
- Que muchas personas no tienen dinero para comer
- Que es bromista
- La necesidad de contactar con los demás
- Ninguna
- Músicos que piden en la calle
- Indiferencia de las personas hacia los demás en ciertas ocasiones
- A veces no nos ayudamos unos a otros
- La pena por cómo se sienten. La falta de dinero porque con la crisis ..., las personas como él. La amistad, etc.
- La falta de dinero y la crisis
- Que tiene hambre y para ello actúa no sólo para expresarse sino para obtener dinero y comer
- Porque hay personas que hacen eso para comer
- Ninguna

Der kleine Harlekin

- No comen, duermen en la calle, tienen poca ropa, pasan frío ...
- Duermen en la calle piden comida ...
- Duermen en la calle y llevan ropas sucias y feas
- Las necesidades que tienen las personas
- Ninguna
- Nada
- Las emociones mencionadas
- La necesidad de amor y de amistad
- El hambre, la pobreza y la ira
- La falta de alimento
- Se toca mediante mimos y personas normalmente para ganarse la vida
- Que la gente se niega a compartir
- Estamos en crisis y mucha gente no tiene dinero para comer
- Mezcla de diferentes sentimientos y emociones
- Muchas
- Sin dinero no hay comida, sin amor hay soledad, generosidad
- Crápulas que lo dan todo por su carrera
- La crisis
- Sí, por la importancia de hacerse cercano a las personas que te rodean transmitiendo ternura y sinceridad
- Cuando alguien necesita algo y nadie le ayuda. Que la gente pide dinero para comer, pero en realidad no quieren el dinero para eso
- Personas que piden dinero o comida en la calle
- Nos emocionamos con el sufrimiento o dolor ajeno

- Las dificultades, la aceptación, las necesidades básicas para vivir (dinero)
- Es necesario dinero para comer y siempre necesitamos AMOR
- Se puede idealizar todo
- Los músicos callejeros
- Hambre
- El esfuerzo no siempre está recompensado. Aún así no hay que dejar de intentarlo
- En la situación actual hay muchos arlequines por la calle
- Soledad, hastío, búsqueda de la felicidad
- Que pide comida y esas cosas
- La soledad que en ocasiones se encuentran las personas unas de otras
- Manifestación de sentimientos
- La búsqueda
- Los músicos callejeros que interpretan su arte para sobrevivir
- Los músicos de calle
- No debemos juzgar la primera impresión ni ser de ideas fijas. Debemos estar más abiertos, los niños de la sala son más receptivos que los mayores y participativos

12.A. ¿Has percibido los sentimientos y emociones de Arlequín?

Si [65]

No [46]

12.B. ¿Qué has sentido?

- Tristeza cuando no podía comer y alegría cuando ha encontrado el euro.

Der kleine Harlekin

- Cómo se debía sentir sin nada de comida en aquellos tiempos
- Pena
- He sentido gracia
- Tristeza
- Simpatía hacia el personaje
- Me he divertido
- Emoción y felicidad
- Pena
- Pena porque no tiene con qué comer
- Me ha faltado conexión
- Mucho hambre y sed
- Hambre, soledad
- Pena
- Pena y alegría
- Yo nunca me he sentido como él
- Risa
- Ira y confusión
- Que tenía hambre
- Sorpresa
- Alegría y pena
- Pena porque no tiene nada para comer ni tampoco ropa, sólo ropa sucia
- Que me gusta tocar mi instrumento
- Que estaba triste

- Muchas cosas
- Que tenía una vida muy difícil, pena
- Tristeza, amor y risa
- Tristeza, amor y un poquito de miedo
- Comprensión por su situación
- Que estaba triste
- Que el Arlequín estaba triste por algo
- Nada
- Pena
- Que necesitaba comida
- Alegría y nostalgia
- He sentido alegría, también pena y me ha hecho razonar sobre lo que sienten las personas
- Que estaba triste y después alegre
- Emoción
- Pena
- Pena
- Sorpresa y diversión
- Curiosidad
- Ganas de jugar
- Me asustan los “taconazos” y me distraen de la música. Me abruma
- Años de trabajo y esfuerzo tras un decente fracasado.
- Pena

Der kleine Harlekin

- Compasión y ternura
- Abandono hacia el Arlequín, que pide atención de los demás y ayuda
- Tristeza y alegría con él
- Tristeza y pena
- Incomodidad y vergüenza
- Cuando hay armonía surge la belleza
- Me ha inspirado mucha ternura. Ha sido divertido, loco, ¡distinto!
- No me ha gustado. La idea es buena, pero el resultado no
- Poco o nada
- Contagio de las emociones del músico hacia el público
- Mezcla de pena, simpatía y ternura
- Incomodidad, alivio, tristeza, risa
- Pena, porque no le daban nada, excepto una gominola que le dió una niña
- Ternura
- Es complicado descubrir sentimientos y emociones privando al público de la expresión no verbal de la cara gesticulaciones, miradas, etc.
- Empatía
- Compasión por su situación y ternura
- Compasión
- Alegría

Elementos escénicos

13. ¿Qué te ha gustado más entre los siguientes elementos? (elegir 1 o varios):

Iluminación [12]	Vestuario [22]	Máscara [45]
Música [63]	Coreografía [39]	Mímica [50]

14. Otros

- No veo positivo que se oigan palabras en la interpretación y alguna se ha oído cuando se ha dirigido al público
- Lo siento, no me ha gustado, quizás porque esperaba otra cosa

En las dos preguntas de Información general vemos que entre el público adulto la mayoría (14-4) de personas conocen el personaje de Arlequín y entre el infantil dos tercios no lo conocen (34-65), además una Interpretación musical con coreografía y gesticulación añadidas es considerada más interesante (14-3-3) entre los adultos y (72-15-19) entre los niños.

La pregunta 3, que encabeza la sección sobre el Movimiento escénico, muestra que el público ha percibido al intérprete en igualdad como músico y actor-bailarín-mimo (13) mientras que otra parte (6) lo considera más músico que actor, lo cual es interesante ya que muestra que tratándose de un músico el trabajo realizado en la otra faceta ha resultado creíble y satisfactorio; paralelamente entre los niños el resultado es de (53-36-12). De las dos preguntas 4 se deduce que la interpretación musical está influenciada positivamente por los movimientos y gestos según una amplia mayoría del público tanto adulto como infantil. La pregunta 5 es muy pertinente ya que trata de cerca la transmisión de las emociones del intérprete al público y concretamente acerca de su proximidad física y contacto visual, es curioso observar como hay casi una cuarta parte de personas adultas y una sexta parte de niños a los que no les gusta que el clarinetista esté demasiado cerca o que mantenga un contacto visual directo e individualizado, considero que para el resto del público ello hace que la transmisión de emociones por medio de la música sea más intenso que si no hubiera esta cercanía. En la pregunta 6 tenemos como movimientos escénicos que más han gustado a partes iguales los movimientos arriba y abajo del clarinete, los giros bailados y el deslizamiento tumbado boca arriba que son sin duda los más espectaculares y, en menor

medida las patadas de los pies y el alzamiento de la pierna izquierda, lo cual me lleva a deducir que gran parte del público se fija más en el aspecto visual que en el sonoro, inevitable aunque no debiera ser así. En cuanto al equilibrio sonoro entre la melodía del clarinete y el ritmo de los pies una amplia mayoría entre los adultos (14-3-1) considera que ambos se oyen por igual que es lo deseable para una correcta interpretación y entre los niños la relación es de (56-20-16) algo más repartido.

En el apartado de la Comunicación de la obra hay en la pregunta 8 un número de 8 personas que han entendido bien la historia, otras 10 la han entendido en parte y ninguna ha dicho no haberla entendido, la tendencia de comprensión del público es buena aunque es deseable seguir mejorando la forma de contar y tocar la obra para que llegue de manera más clara y directa al sector de personas que lo han comprendido en parte; entre los niños el resultado es de (47-35-9) igualmente una mayoría que la ha entendido bien o en parte. En la pregunta 9 se tratan las pretensiones que tiene Arlequín respecto del público y lo que más ha percibido el público que se pretendía es conseguir Comida (17 y 81 respectivamente) y Dinero (9 y 37), las necesidades básicas vitales para cualquier ser humano que son las necesidades típicas del personaje desde su aparición en los escenarios callejeros del Siglo XVI, por otra parte se ha percibido a partes casi iguales que Arlequín necesita Amor (6 y 22), Jugar (5 y 11) y Amistad (5 y 28) fruto del contacto próximo al público. En la pregunta 10 vemos que Arlequín en la historia pasa por una serie de estados anímicos expresando diversas emociones que el público ha sido capaz de sentir como son principalmente la Alegría (15 y 53), la Ternura (13 y 42), la Pena (16 y 63) y el Amor (10 y 41), hay una emoción como la Ira (3 y 22) que también existe en la obra pero por alguna razón no ha sido tan percibida por el público adulto pero sí por el infantil; otras emociones no han sido percibidas por los adultos pero sí por los niños como la Indiferencia (18), Monotonía (8), Odio (6) y Asco (3) . En la pregunta 11A y 11B es curioso como todos los adultos han encontrado similitudes entre la historia y la vida real desde el hambre y la pobreza hasta la necesidad de amor y compañía, o la situación de los artistas callejeros lo que corrobora que se ha entendido el mensaje que se transmitía, mientras que entre los niños la relación es de (60-28). En las preguntas 12A y 12B la mayor parte del público adulto ha percibido los sentimientos y emociones por los que pasa Arlequín(16) destacando cada persona momentos o situaciones diferentes de la obra que transmitían ternura, pena, alegría, ganas de ayudar al personaje o ganas de ofrecerle amistad, las personas se

identifican mucho con las cosas que vive Arlequín porque las ven en la vida diaria en ellas mismas o en los más allegados pero entre los niños esta relación se iguala más en un (65-46) aunque lo que manifiestan haber percibido es muy similar a los adultos.

En el apartado de los Elementos escénicos existe una mayor diversificación de los parámetros que más han gustado al público destacando entre los adultos en primer lugar la Mímica (12), la Música (11), la Máscara (11), y la Iluminación (9), quedando un poco más distanciados el Vestuario (6) y la Coreografía (5), por otra parte entre los niños destacan la Música (63), la Mímica (50), la Máscara (45) y la coreografía (39), y ya más distanciados el Vestuario (22) y la Iluminación (11), resultados bastante similares aunque a los adultos ha gustado más la Iluminación y a los niños la Coreografía.

13.5.2. Opiniones de expertos

13.5.2-A. Cuestionario y comentarios facilitados por Araceli Campos Luque

Con el fin de conseguir un espectro más amplio de opiniones acerca de los resultados obtenidos en los conciertos interpretando El pequeño arlequín, además de los cuestionarios facilitados al público también le envié uno con algunas preguntas diferentes a la profesora D^a Araceli Campos Luque ya que me interesaba su opinión dada su experiencia en la organización de espectáculos que combinan música y teatro. A continuación están sus opiniones.

CUESTIONARIO

“EL PEQUEÑO ARLEQUÍN” DE KARLHEINZ STOCKHAUSEN

SANTIAGO MARTÍNEZ ABAD, CLARINETISTA

Querida colega,

Me dirijo a ti para pedirte que dediques un poco de tu tiempo a visionar y reflexionar sobre el vídeo de una interpretación mía de «El pequeño arlequín» de

Der kleine Harlekin

Karlheinz Stockhausen cuyo enlace te facilito más adelante. Este cuestionario formará parte de una investigación que estoy llevando a cabo como parte de mi tesis doctoral, la cual pretende realizar un estudio sobre las influencias que los movimientos corporales y gestos faciales de un intérprete pueden llegar a tener en el aspecto musical, así como en la memorización de la partitura.

Estoy convencido de que mis objetivos son de gran importancia para llegar a unas conclusiones que permitan ofrecer a los intérpretes en general una nueva visión de cómo transmitir al público partituras de un gran valor artístico y, además, de tener la posibilidad de llevar a cabo nuevos enfoques en la educación musical de los jóvenes de ahora.

En el siguiente cuestionario encontrarás unas preguntas iniciales cuyas respuestas puedes marcar con una X entre los corchetes que hay al lado de cada una de ellas y, otras preguntas abiertas en las que puedes ofrecer tu opinión más ampliamente.

Por todo ello te reitero el carácter valioso que para mí tienen tus opiniones y te doy mis más sinceras gracias por dedicar un poco de tu tiempo a colaborar en esta investigación.

Enlace del vídeo¹⁶³:

Interpretación completa:

<https://www.youtube.com/watch?v=m5Ec-hyn6iw&index=5&list=UUl2Kh3bl60m6iL2hDfn5-g>

Extractos de otra interpretación:

<https://www.youtube.com/watch?v=gZp33Qrzq7Q&list=UUl2Kh3bl60m6iL2hDfn5-g&index=4>

Atentamente,

Santiago Martínez Abad

¹⁶³Estos dos enlaces pertenecen a las interpretaciones en concierto de Santiago Martínez realizadas el 8-4-2013 en el CSM de Málaga dentro del XIII Ciclo de Música Contemporánea y el del 19-4-2013 en el CPM Manuel Carra de Málaga

Información general

1. ¿Conocía anteriormente el personaje de Arlequín?:

Si [x]

No []

Relación de la música, coreografía y mímica

2. ¿Cree que una interpretación musical que incluye coreografía y mímica es más interesante?:

Si [x]

No []

Cada artista debe dedicarse a lo suyo []

Movimiento escénico

3. Han sido creíbles los movimientos del intérprete:

Es más músico que actor-bailarín-mimo []

Ambas facetas por igual [x]

Es más actor que músico []

- 4.A. ¿La interpretación musical está influenciada por los movimientos?:

Si [x]

No []

- 4.B. ¿Positiva o negativamente?:

Positivo [x]

Negativo []

4. ¿Le gusta la cercanía del Intérprete?: Que baje del escenario, se acerque al

Der kleine Harlekin

público, mire directamente a ciertas personas.

Sí [x]

No []

5. ¿Qué movimientos le gustan más?:

Patadas y círculos de pies [x]

Alzamientos de pierna izquierda []

Movimientos arriba y abajo del clarinete []

Giros bailados []

Deslizamiento por el suelo boca arriba [x]

6. Relación del Clarinete con los Pies: ¿Se oyen ambos por igual?:

Más el Cl []

Más los pies []

Ambos por igual [x]

Comunicación de la obra

7. ¿Ha entendido la historia que cuenta Arlequín?

Si [x]

No []

En parte []

8. ¿Qué pretende conseguir Arlequín del público?

Dinero [x] Comida [] Amor []

Jugar [] Amistad [] Perdón []

9. ¿Qué emociones ha visto en el personaje?:

Amor [x]

Pena [x]

Ira [x]

Odio []

Asco [x]

Indiferencia [x]

Alegría [x]

Monotonía [x]

Ternura [x]

Otras:

11.A. Ha encontrado similitudes entre la historia que se cuenta y la vida real?:

Si [x]

No []

11.B. Cuáles:

Creo que Arlequín es un personaje burlesco que va a utilizar todos los medios que tiene a su alcance para conseguir su objetivo, es por lo que intenta hacer creer al público que no tiene nada y para ello utiliza todas las emociones para tocar sus corazones, utiliza la música y en este caso el clarinete como un lenguaje, es su carta de presentación para que lo veamos como alguien fuerte que poco a poco lo ha perdido todo, se ha quedado solo para así dar lástima, suplicando un poco de amistad, de amor, ya que no tiene nada, ni para comer. Cuando consigue su objetivo (ya tiene el dinero) se marcha poco a poco para terminar burlándose de todos antes de salir. Es una posible lectura que podemos encontrarnos en la vida.

12.A. ¿Ha empatizado con los sentimientos y emociones de Arlequín?

Si [x]

No []

12.B. ¿Qué ha sentido?

He sentido al principio como un juego que me causaba simpatía por el personaje, también tristeza por su soledad pero conforme avanzaba la obra he pensado que todo podía ser un montaje para conseguir el dinero y la burla final ha sido como si el personaje me dijera: ¡Ahí te quedas! causándome sorpresa y por otra parte admiración por habernos engañado.

Elementos escénicos

10. ¿Qué le ha gustado más entre los siguientes elementos? (elegir 1 o varios):

Iluminación [☐] Vestuario [☐] Máscara [☒]

Música [☒] Coreografía [☒] Mímica [☒]

PREGUNTAS ABIERTAS

15.A. ¿Qué importancia le da a la interpretación musical memorizada?

Muchísima, y creo que es algo que se fomenta poco desde los inicios de los estudios musicales, siendo algo indispensable para conocer realmente la música. Los conservatorios en su mayoría crean “partiturodependientes”.

16.A. ¿Ha llevado a cabo o asistido alguna vez algún proyecto en el que interactuaran distintas disciplinas artísticas como el teatro, danza, pintura, audiovisuales ...?

Como profesora de Historia de la Música y del Pensamiento Musical llevo años creando proyectos en los que se unan las diferentes artes, estos últimos años con el alumnado de sexto de grado profesional hemos creado varios espectáculos sobre diferentes temas (las vanguardias, la historia de las mujeres artistas, la historia del cine etc...), creo que toda innovación artística pasa por este punto.

16.B. ¿Cuáles fueron sus conclusiones respecto a la experiencia vivida?

Mis conclusiones y las de todo el alumnado participante (más de 60) fueron las propias de haber vivido una experiencia única, enriquecedora en todos los sentidos, que hace abrir la mente del músico hacia un mundo para él desconocido, el respeto al trabajo en equipo, el conocimiento de otras disciplinas artísticas, el saber estar en un escenario, interactuar con otros compañeros y un largo etc...

16.C. ¿Qué cree que una obra de estas características puede aportar a un instrumentista?

Infinidad de cosas, primero un profundo conocimiento a nivel musical de la obra que toca, segundo un conocimiento de su cuerpo y de sus posibilidades escénicas, pérdida del miedo escénico, conocer lo que es un artista, dominar diferentes disciplinas, ser un músico de su tiempo, desarrollar un enorme grado de concentración, conocer el espacio escénico...

16.D. ¿Cree que desarrollar en un intérprete musical facetas como las de actor, bailarín o mimo puede ayudarle a mejorar a nivel musical?

Uniendo esta pregunta a la anterior creo que está contestada y por supuesto que estoy convencida de que el nivel musical aumenta considerablemente porque el músico tiene y debe conocer todas las posibilidades de su cuerpo.

16.E. ¿Y en aspectos como el conocimiento del propio cuerpo, su uso y postura, o la capacidad de comunicar las emociones inherentes en la música?

Es que esto es hacer música, a veces pensamos que la música es un arte separada de las demás y que se trata de leer una partitura, pero no se estudia la comunicación que todo arte debe tener con el público y cómo esto es imposible de hacer si no nos conocemos a nosotros mismos, muchos músicos acaban muy mal y con muchos problemas musculares por no trabajar el cuerpo y tener un enorme desconocimiento del mismo, de la postura, de la respiración, esta última de vital importancia en la vida normal (y más aún en el artista).

17. ¿Cree que el estudio e interpretación de obras en las que se desarrolla una historia o en las que el intérprete musical puede crearlas para facilitar su acción en el escenario le puede ayudar a éste a nivel general en el resto del repertorio en su capacidad para comprender y transmitir las emociones y caracteres musicales al público?

Der kleine Harlekin

Esto me parece muy interesante porque creo que ayuda en todos los sentidos, no sólo en las emociones sino también a la hora de una mejor comprensión y memorización de la obra.

18. Considera que en obras que deben ser interpretadas de memoria y en las que se realizan acciones como moverse, girar, gesticular, mirar directamente a los ojos de algún espectador, ¿todo ello implica tener que llevar a cabo una preparación a nivel musical mucho más profunda de la realizada en otras obras en las que no se piden esas mismas acciones?

Estoy convencida de ello, no solo más profunda sino que creo que el estudio hay que abordarlo de forma diferente ya que, no solamente estamos haciendo música a través del instrumento, sino que todo nuestro cuerpo y nuestras emociones se unen en un nivel superior de interpretación, esto conlleva no poder estar pendiente de las notas sino tener una asimilación y comprensión mucho más profunda de lo que tocamos.

19.A. ¿Considera que la asociación de determinados movimientos, gestos o acciones corporales en general con pasajes musicales difíciles de memorizar o que producen inseguridad puede tener como consecuencia una fusión de modo que el intérprete difícilmente los disocie y, por tanto, queden mucho mejor memorizados y automatizados para su interpretación? ¿O quizá los elementos mímicos y comunicativos con el público pueden distraer al intérprete de su ejecución musical, de la memorización de la partitura?

Creo que estas preguntas las abordaría al contrario, la segunda cuestión tiene que ver sobre todo con la capacidad de concentración que todo intérprete tiene que desarrollar en cualquier circunstancia; la primer cuestión creo que dicha asociación es totalmente positiva, es un trabajo parecido al que hace un actor con el texto o pasajes de texto muy complicados de memorizar apoyándose en los movimientos como si de una coreografía se tratara, es por tanto una herramienta de gran ayuda.

19.B. ¿Cree que esta asociación de movimientos-gestos con música podría tener un resultado en la interpretación memorizada similar, diferente o compatible con la técnica de visualizar la partitura como si fuera una imagen?

Creo que sí, se trata de dejar de ver la partitura como un papel en el que aparecen notas que vamos interpretando a veces sin relación con un todo, a entender la partitura como una imagen en la que todo está conectado y podemos visualizarnos no como un elemento pasivo, sino con toda una serie de recursos corporales y gestuales que se integran con la música. La visualización es una técnica muy potente que deberíamos incluir en la enseñanza y tendría efectos muy positivos en la interpretación de las obras con una mayor seguridad.

20.A. Actualmente existen diferentes técnicas para concienciar al intérprete musical de su propio cuerpo, de su postura, relajación y del uso que hace de él, ¿Cree que la interpretación musical realizando movimientos con fluidez puede llevar a esta misma capacidad de conocimiento y uso del cuerpo?

El conocimiento de nuestro cuerpo, tantas veces olvidado, podemos hacerlo de formas muy diferentes, es cierto que hay técnicas muy buenas y sí creo que utilizar la interpretación musical unida al movimiento de nuestro cuerpo puede llevarnos a un conocimiento del mismo y sobre todo a hacerlo consciente.

20.B. ¿Podría ser similar, diferente o inexistente la comparativa entre formas de conseguir este mejor conocimiento y uso del cuerpo entre actividades más estáticas y basadas en la observación como la relajación, meditación o técnica Alexander con otras más dinámicas como bailar, movimientos escénicos, gestos faciales, mímica o el *Tai-chi*?

Creo que yo no las compararía, creo que son diferentes y a la vez perfectamente compatibles para un conocimiento más profundo de nuestro cuerpo y nuestra mente, el control de la respiración, la relajación nos ayudará a la hora de subir a un escenario y poner en práctica movimientos, gestos, bailes, actividades más dinámicas que nos llevan

Der kleine Harlekin

a un control mayor de nuestro cuerpo y mente. Añadiría también la visualización como antes indiqué.

21. ¿Podrían los movimientos corporales realizados con fluidez y naturalidad reflejarse en una interpretación musical que, como consecuencia, tuviera esas mismas características?

Perfectamente si ese es nuestro objetivo, es decir que la música y el cuerpo tengan la misma intención, también podríamos hacer que esa música fluida y natural se acompañara con movimientos más bruscos y antinaturales si queremos crear ese contraste.

22.A. En la interpretación de una obra como ésta, con movimiento escénico, ¿la capacidad física y aeróbica del clarinetista influye hasta cierto punto en el resultado musical final?

En esta obra en concreto me parece fundamental, creo que sin esa capacidad es prácticamente imposible poner en escena dicha obra o si se hace perdería toda su intención y sentido.

22.B. ¿En qué modo puede ser beneficioso como clarinetista mantenerse en buena forma física y realizar actividades como caminar, correr, nadar u otros similares?

No soy clarinetista pero si una persona que no toca un instrumento es necesario para su salud tener una actividad física, cuanto más un instrumentista de viento que debe tener una buena capacidad pulmonar y máxime si queremos ser artistas del siglo XXI.

22.C. En caso de opinar que sería beneficioso, ¿considera que sería sólo una cuestión de poseer mayor capacidad física o ésta influiría en la interpretación musical y la comunicación expresiva con el público?

Influiría claramente en la interpretación y en la comunicación, primero porque hace que el intérprete tenga una mayor seguridad en si mismo cuanto más preparado esté y esto abriría su mente a una nueva forma de entender la música.

23.A. ¿Qué opinión le merece la posibilidad de que en las enseñanzas artísticas, utópicamente hablando, los niños tuvieran la posibilidad de comenzar desde pequeños combinando ámbitos como la danza, la música y el teatro en su primera etapa de aprendizaje para luego especializarse en la que les atrajese más?

Lo que me parece alucinante y la verdad muy triste es que tengamos que decir “utópicamente” porque es algo que me parece de una importancia vital para los niños, y la verdad no estaríamos haciendo ninguna innovación ya que podríamos remontarnos a los griegos para los que la base de la educación era la Música (unión de la poesía, el teatro y la danza) como medicina para el alma y la Gimnasia como medicina para el cuerpo.

23.B. ¿Considera que habría diferencias en las interpretaciones de obras como *Der kleine Harlekin*, por ejemplo, si ellas fueran llevadas a cabo por músicos con formación teatral y de danza desde sus primeros inicios respecto a las de los intérpretes sin esta formación? ¿Cuáles podrían ser?

Es evidente para mí que sí habría una diferencia, esta obra requiere de un control corporal, actoral grande, unido a la dificultad musical, si el intérprete tiene trabajado su cuerpo con todo lo que conlleva un estudio de danza y teatro aunque fuese básico le sería de una enorme ayuda a la hora de encarar dicha partitura que requiere la construcción de un personaje. El año anterior di clases de interpretación actoral para músicos en el conservatorio y fue para ellos un descubrimiento y una gran ayuda para encarar las obras en general en el escenario, una mayor seguridad en sus posibilidades corporales, en su presencia escénica ya que estamos en un estado de representación, no en una clase y a veces esto los músicos no lo tienen en cuenta.

Der kleine Harlekin

24.A. Durante una interpretación en la que el intérprete su mueve, baila, salta y hace diferentes movimientos, ¿pueden éstos afectar de algún modo al control de la embocadura y al de la columna de aire?

No soy clarinetista pero por lógica imagino que sí y que esto llevará implícito un conocimiento mayor y un estudio más profundo que redundaría en una mejora en la interpretación de cualquier obra.

24.B. ¿Pueden servir como acicate para que el clarinetista se vea en la necesidad de mejorar y conseguir un mayor dominio de los mismos?

Claro, cuanto más alto nos pongamos el listón mayores logros tendremos.

25. ¿Qué tipo de público cree que es más receptivo hacia una obra como *Der kleine Harlekin*: expertos clarinetistas, público culto, niños, amantes del teatro y la danza, todo tipo de público?

Pregunta difícil de responder porque es algo muy personal y que yo no generalizaría en grupos, he conocido clarinetistas o músicos en general contrarios a cualquier tipo de innovación y otros con la mente abierta a nuevas formas, los niños siempre son más receptivos porque no han desarrollado todavía prejuicios y tal vez los dedicados al teatro suelen tener mentes más abiertas, pero me quedo con lo primero es difícil generalizar. Lo que hay que ir logrando por parte de los docentes es que el alumnado vaya comprendiendo estas obras y por lo tanto entender que no es posible una sola y única definición de Arte sino que “todo es Arte” solo cambia nuestra manera de acercarnos a la obra.

26.A. ¿Considera que interpretar esta composición con una máscara beneficia la transmisión de la historia, perjudica al músico o es sólo un elemento decorativo?

Beneficia la transmisión de la obra y la creación del personaje creando un cierto misterio. Las máscaras utilizadas por los griegos tenían este sentido separar a la persona

del personaje y para esta obra me parece fundamental, no vemos a Santiago, vemos al Arlequin.

26.B. En caso de haber visto interpretaciones de *Der kleine Harlekin* con y sin máscara, ¿qué diferencias cree que existen en la comunicación visual entre intérprete y público en una y otra versión?

Creo que está contestada en la anterior, me parece fundamental el distanciamiento entre la persona y el personaje, pierde sentido, misterio, es un elemento fundamental.

27. ¿Cree que interpretar obras como ésta en las que existen algunos condicionantes como la necesidad de tocar de memoria, realizar la respiración circular u otros efectos no convencionales motiva a los clarinetistas a intentar llegar a ser intérpretes más completos en todos los sentidos?

No sé si los motiva, lo que si sé es que debería motivarlos si quieren ser verdaderos intérpretes. Estamos en el siglo XXI y el Arte exige un cambio en la interpretación y sobre todo en la formación.

30. ¿Qué habilidades debería poseer un intérprete musical a nivel de uso y consciencia de su propio cuerpo, tanto a nivel aeróbico, de elasticidad y coordinación como de equilibrio para tocar una obra de estas características?

Creo que bastantes habilidades, un control del cuerpo que no se consigue sin un control de la mente, una enorme capacidad rítmica, una disociación de las partes de su cuerpo que tienen que ir haciendo ritmos diferentes, y por supuesto la elasticidad es fundamental, no se trata de tocar muy bien todas las notas en su sitio sino de controlar el cuerpo en todos los aspectos ya que la mímica que requiere tiene también mucha dificultad, sobre todo para que todo fluya.

Der kleine Harlekin

31. El intérprete musical suele abordar el estudio de una obra por la parte instrumentística. ¿Considera que sería adecuado en obras con coreografía y/o mímica el hacerlo de otro modo?, como por ejemplo abordar ambos aspectos de la interpretación al mismo tiempo o, incluso, comenzar por la parte coreo-mímica? ¿Habría diferencias en uno y otro resultado?

Creo que en esta obra es muy importante el espacio, los movimientos, los ritmos, la mímica; yo no comenzaría por la parte instrumental creo que trabajaría primero el espacio pero no completo e iría añadiendo la música. Pero bueno no soy instrumentista actualmente pero creo que los movimientos ayudarían a la memorización de los pasajes musicales.

32. ¿Qué importancia tiene el hecho de tocar-bailar-gesticular al tiempo en una obra para el intérprete y también para el público?, ¿en qué la asemeja a un cantante de ópera, un artista total?

Para el intérprete le abre una forma totalmente diferente de concebir la música, para el público a veces es sorprendente ver esa capacidad y por tanto se asemeja para mí a un artista total capaz de concebir el arte como un todo no como disciplinas estancos que nada tienen que ver unas con otras.

33. Desde los inicios en que comenzaron a fusionarse música, danza y teatro en un mismo intérprete-instrumentista con autores como Stockhausen o Kagel hasta hoy en día en que siguen habiendo propuestas nuevas, ¿cree que esta concepción unificada de diferentes artes ha ido extendiéndose y evolucionando entre compositores e instrumentistas o ha quedado de modo marginal? ¿Por qué?

A veces pienso que ha quedado un poco marginal y creo que es fundamentalmente por miedo al cambio, a veces nos sentimos bien en lo que dominamos y no queremos cambiar porque esto trae consigo una dedicación a la investigación, a otra manera de hacer las cosas y hay mucha resistencia al cambio, primero en el profesorado que piensa que es mejor seguir con la música como si fuéramos conservatorios del siglo XIX y lo venden como una profanación a la música y

yo pienso que detrás lo que hay es una relajación de costumbres, un no querer innovar en nada que nos requiera un mayor esfuerzo, un cambio en las clases, un reciclaje que no están dispuestos a hacer.

35. ¿Cómo cree que puede hacer evolucionar la *Commedia dell'Arte* a un intérprete musical? ¿En qué aspectos considera que puede ayudarle a llevar a cabo mejor su función artística?

En muchos aspectos, ya hemos señalado muchos en las preguntas anteriores, pero sobre todo en el dominio escénico, en el respeto al escenario y al público, y en algo muy presente en ese teatro que era la capacidad de improvisar, el conocimiento de las técnicas teatrales, del espacio escénico, del movimiento, del cuerpo, la concentración y la responsabilidad que todo artista debe tener.

36. ¿Qué diferencias encuentra entre una versión de *Der kleine Harlekin* sin o con la influencia de la *Commedia dell'Arte*?

La diferencia que encuentro es que una es la verdadera obra, la que tiene sentido, para lo que fue creada y otra es una forma descafeinada y para mí sin mucho interés. *Der kleine Harlekin* y la *Commedia dell'Arte* son lo mismo.

Muchísimas gracias por su atención, su generosidad y su tiempo.

Santiago Martínez Abad

13.5.2-B. Comentarios facilitados por María Ferrara

Estos comentarios nos fueron facilitados por María Ferrara¹⁶⁴, actriz de movimiento, actriz de teatro físico o, como habitualmente se suele expresar, *performer*.

- Me parece muy interesante la combinación del movimiento con la música, a veces van en consonancia y a veces no, me estimula la atención de esta dinámica.

¹⁶⁴Se puede seguir la actividad artística de María Ferrara a través de su página web www.mariaferrara.net

- La coreografía es clara y refleja el personaje de *Arlecchino*.
- Haría una distinción entre movimiento y mímica, hay secciones en las que estás hablando con gestos - como diciendo "tengo hambre", "qué pena", "soy fuerte", a esto me refiero cuando digo mímica. Así como el movimiento lo percibo bien integrado con la pieza y creo que la enriquece, la mímica creo que no, es un registro totalmente diferente, me lleva al mundo del lenguaje, al hemisferio izquierdo, realista y lógico. Me parece difícil combinar esto con música como la de Stockhausen, que es un desafío para los códigos lógicos de la música a los que nos tiene acostumbrados la música pop o la música clásica. Siento un salto de registro entre los pasajes de mímica y el resto. Si quisieras conservarlos creo que habría que embarcarse en un desafiante trabajo de dramaturgia y, en cualquier caso, no tengo seguridad de que sea un camino que fuera a aportar mucho. Al público de la actuación le resulta muy fácil conectar con estos pasajes que van dirigidos a él en un lenguaje que comprenden y, a medida que avanza la actuación, creo que la música va convirtiéndose en pasajes intermedios de estos episodios. Me parece mucho más interesante el juego entre asonancia/disonancia rítmica, melodía/ritmo, sonido/movimiento que planteas, y creo que la pantomima lo socava. Entre otras cosas porque el otro material es más sofisticado, delicado, requiere otro tipo de atención, y el público se tira a lo fácil.
- Algo interesante a plantear y que creo que tiene que ver con el tema de la pantomima, es quién es este, es decir, ¿es esta una situación real de este personaje? (por ejemplo, está tocando para ganar dinero para comer, o está pasando por aquí de camino a algún lado) ¿o es algo más abstracto? en términos muy básicos sería como la diferencia entre teatro a la manera tradicional y danza contemporánea. En la segunda opción, no tiene por qué haber un hilo conductor realista o narración, sino que la pieza puede avanzar apoyada simplemente en criterios de tiempo/espacio, claro que al estar haciendo un personaje, puede resultar difícil no entrar en "psicología" (es decir, qué me pasa, por qué/para qué hago esto), pero me parecería interesante el ejercicio de entrar en la partitura de movimiento de *Arlecchino* desde aquí, como pensar que esta es la manera en la que él da los pasos al caminar o algo así, que no tienen un significado necesariamente - el movimiento por el movimiento en sí, no como medio de

expresión de otra cosa, sino como medio de expresión de sí mismo. Dentro de mis limitados conocimientos sobre Stockhausen, creo que esta línea de exploración puede tener más sinergias con su música. y creo que tienes material de sobra con el trabajo corporal que tienes para ahondar.

- En cuanto a lo que dices de la memorización de la partitura musical no es nada banal lo que dices, y es uno de los temas que me fascinan personalmente: el proceso de aprendizaje. Hay muchos estudios que sustentan la idea del aprendizaje "multicanal", es decir, que cuantos más sistemas cerebrales estén involucrados en el aprendizaje de algo, mejor se aprende. Esto es revolucionario si tenemos en cuenta cómo se espera que aprendamos en los sistemas educativos tradicionales.

13.5.2-C. Comentarios facilitados por Jan Guns

Estos comentarios nos fueron facilitados por el maestro Jan Guns, profesor de clarinete bajo del Real Conservatorio Flamenco de Amberes y del *Lemmens Instituut (Leuven University College of Arts)* de Bélgica, además de antiguo clarinete bajo solista de la Orquesta Filarmónica de Bruselas.

de:	Jan Guns janlaptop@hotmail.com
para:	Santiago Martínez Abad santi.mabad@gmail.com
fecha:	4 de abril de 2015, 14:49
asunto:	Re: videos tesis
enviado por:	hotmail.com

With extraordinary lots of interest I listened to and watched the interpretation of Karlheinz Stockhausen's Der kleine Harlekin for clarinet (1975) by Santiago Martinez Abad.

Der kleine Harlekin

Not only the musical performance of the score but also the associated choreography could extremely fascinate me. By the entire here is a performance that even the non-savvy music lover can appreciate, what is not always evident with avant-garde music, although this score is already 40 years old.

My greatest appreciation for Santi and hopefully he can thus touch a large audience.

April 4, 2015, Antwerp

Jan Guns

Professor bass clarinet of the Royal Conservatory of Antwerp and the Lemmens Instituut (Leuven University College of Arts), Belgium

Former soloist bass clarinet of Brussels Philharmonic Orchestra

13. 5. 2-D. Comentarios facilitados por Suzanne Stephens

Estos comentarios nos fueron facilitados por Suzanne Stephens, clarinetista que estrenó la mayoría de las obras para clarinete de Karlheinz Stockhausen y, actualmente una de las personas que dirigen la Stockhausen-Stiftung für Musik.

de:	Stockhausen-Stiftung Suzee.Stephens@t-online.de
para:	Santiago Martínez Abad santi.mabad@gmail.com
fecha:	29 de julio de 2013, 09:43
asunto:	Hello

enviado por:	t-online.de
--------------	-------------

Dear Santi,

I am sorry, I must be honest.

Your performance is almost twice the length it should be (15'31 instead of about 9'. The "excerpts" were almost the correct duration!).

The reason is because you take far too many liberties with the pauses, with or without fermatas. The piece stops at least 20 times, because you are trying to do things which the composer never intended, including all of those vocal noises, gestures, and foot movements and noises that are not composed, nor are they the intention of the composer. They ruin the piece. Please do not tell me that the audience loves it. They may, but that is not the point.

For example, some of the pauses during the lecture are longer than the lines of the lecture itself. What you do, or try to do is really not as funny as you think. In fact it is completely boring, because it is always the same.

There are really so many mistakes, beginning right at the beginning when you are supposed to be rotating the whole time when you come in, but instead you rotate once and the rest of the time you are just walking straight ahead. Then during the four repetitions when your hand is supposed to shorten the instrument, and the pauses for this are to get shorter and shorter, they remain the same length, or get even longer, and due to that and the grunts, groans, and panting the music virtually falls apart. And you leave out the hand movements. Your foot is supposed to jerk to the back, not to the front.

The time you take to catch your breath, even during measured pauses is turned into theatre which makes performing the piece easier (we all would have loved to have more time for that), but it is simply not allowed. As I said, you just

Der kleine Harlekin

take too many liberties. As I said, the pauses are usually too long, which completely shatters the tension of the piece, because it does not continue when it should. Stockhausen knew what he was doing. Please respect that, and what we worked on when we worked with you on *Der kleine Harlekin*.

I won't talk too much about wrong notes. There are many of them. But the worst section was the one on your back trying to scoot across the stage. Obviously we are to choose movements which enhance the piece, not ones which will hinder playing at least the right notes. The visual effect is not that stunning, I must say.

After the beginning, instead of continuing right away after a short pause as composed you make some kind of theater piece which completely makes us forget what we heard, so we have no context in order to be able to follow the progression of the composition, and there is no musical tension. As I said, the piece ends time and again. Even the world's greatest pantomime couldn't keep the dramatic tension of the music going for such a long time of no music. *Der kleine Harlekin* is a piece of MUSIC, and that should always be first and foremost. The gestures and movements are to support this, visualise this.

Then the part that is supposed to be played with the left profile to the audience is played facing the audience, and through this whole section the dynamics are loud and do not at all follow the progression of dynamics as composed. As you know, each return of the melody has its own different dynamic progression, and that too builds and sustains the musical tension.

I cannot believe that you have completely missed the point and that you have taken such liberties with the score. I really thought you were more serious. In the complete performance, there was no follower spot. This is an essential part of the piece, especially during the long trill where you go out and come back in again.

If you are planning on coming to the courses to promote your interpretation, please reconsider. Anyone who knows the piece, and there are

many people who do, will be shocked and will find it embarrassing to have to discuss it. At the moment, your interpretation is how NOT to perform *Der kleine Harlekin*. If you are really serious, please remove it from youtube. You are not doing yourself or Stockhausen any favours by posting it.

If you want to come to correct your mistakes, you are welcome. I am really disappointed, Santi, after all the work Michele and I invested and I thought you had understood. I know that you can do better, because you did play it better before.

All the best,

Suzee

de:	Stockhausen-Stiftung Suzee.Stephens@t-online.de
para:	Santiago Martínez Abad santi.mabad@gmail.com
fecha:	30 de julio de 2013, 17:32
asunto:	Re: Hello
enviado por:	t-online.de

Dear Santi,

To summarize my comments of yesterday (this time less emotionally): to a composition lasting about 9 minutes (including fermatas), you have added 6 minutes of your own non-musical material.

If you are truly interested in returning to the true little harlequin, then it would be easy just to cut out your additional parts and sew *Der kleine Harlekin* back together again, the way it is supposed to be. The way you play the parts of

Der kleine Harlekin

Der kleine Harlekin between your interludes is quite good and would need only a few corrections. It was already very beautiful before, Santi, when we worked on it in 2010.

The only reason I did not choose you to perform it was because you were already so nervous in the class I was afraid you would be even more so on the stage. In friendship, let us please pursue our mutual goal of perpetuating the true spirit of Stockhausen's music. It is complete as it is if we perform it as perfectly and spiritually as possible, letting go of our own egos and opening up to the same spirit which inspired Stockhausen. Looking forward to seeing and hearing you soon.

All the best,

Suzee

de:	Santiago Martínez Abad santi.mabad@gmail.com
para:	Suzee Stephens Suzee.Stephens@t-online.de
fecha:	30 de julio de 2013, 21:25
asunto:	Hello
enviado por:	gmail.com

Dear Suzee,

The objective of my work have not been to do it easier, take liberties or forget the intention of the composer. I remember very well all the things I learned

with you and Michele, that were a lot, not only about the piece but also about my way of studying any music, it has been a great influence for me.

When I started working on this project last year the objectives were to know about *Arlecchino*'s character but also to research in the relation of the body movements-gestures and the memorizing of the music. It is obvious that my performance is not the usual, it follows different ways of conceiving the piece. I am convinced that it does not makes it a true or false version, just a different one. As time goes on performers play that same music but the way of doing it has an evolution, we can not stay forever in a strict methodological paradigm, there are so many ways of playing a piece than performers do it. When I play Stockhausen's music my own feelings comes from the bottom of my heart because I love it, since the moment I started playing *In freundschaft* for the first time, and the aim of my performances is to send to the public a little piece of my life.

So, I know that any performance can be the best or the correct for everybody, it is a point of communication with the public. I am completely sure that I am honest with the work I do, some people will like and some other no, but that is for every musician.

Reading your words it is obvious that my presence in Kürten is not going to let me follow my own personal research, so the best is not attending the course. I do not know if the Stockhausen Foundation can make me a repayment of the tuition fee.

Once again thank you very much for all the things I have known about Stockhausen's music.

I wish you all the best,

Santi

Der kleine Harlekin

de:	Stockhausen-Stiftung Suzee.Stephens@t-online.de
para:	Santiago Martínez Abad santi.mabad@gmail.com
fecha:	31 de julio de 2013, 10:56
asunto:	Sorry
enviado por:	t-online.de

Dear Santi,

That is what I thought and felt. We can return your fee. Please give us your bank details.

It is not true that we are allowed to ever change the intentions of the composer, whether it is Stockhausen or Mozart. Interpreters are there for the music, not the music for the interpreters.

Would you change a note of the Mozart *Concerto* because it fits better with your interpretation? By changing the timings and the gestures as composed by Stockhausen of DKH it is like changing notes of a conventional composition. Stockhausen composed everything, including the timings and gestures, and as you know the form depends on the temporal proportions.

Obviously there is plenty of free room for personal interpretations within the score, but the score must absolutely be respected to the last detail.

It is simply not legitimate to almost double the length of the piece, no matter what your intellectual arguments are. Many other clarinetists who did *Harlekin* deeply researched the character of Harlequin, and even took lessons with artists who perform the role, still managed to respect the score in every detail.

Your intentions may seem honest to you, but the brain is capable of rationalising anything: you are wrong. It is not even a question of opinion.

Without using too many more words, I repeat that a score of a composer in holy and anyone who takes the liberties you did is not doing honour to the composer. On the contrary, you are connecting his name to something that is your creation, not his.

The less details a composer writes into the score, the more an interpreter has to study performance practice to know what a composer might have meant, as in the case of Mozart. In the case of Stockhausen, he knew exactly what he wanted and tried out everything with interpreters before notating and publishing the score.

Santi, I have helped over 50 clarinetists with both *Harlekin* and *Der kleine Harlekin* since the 80's. Every now and then someone would come with a beautifully choreographed, but wrong performance, because the choreography usually pulled the music apart, especially the rhythms and rests. Usually a performance had already been planned, sometimes even very soon. I always gave them the choice of keeping their interpretation and just going their way or learning what the composer had in mind and what I had learned from my countless performances of both pieces, and countless rehearsals for these performances with the composer. Everyone chose to stay, even if it meant postponing or canceling the performance. And everyone ended up performing the piece, as Stockhausen wanted it to be, to great acclaim all over the world.

I once made an experiment and organized a concert of 5 DKH performances, one after another. They were incredibly different, individual and innovative, each a personality, each perfect in every way. Stockhausen attended and was amazed and pleased.

If you wish to continue showing the world your interpretation of Harlequin, then please write your own piece or commission someone to write you a piece, but please do not use Stockhausen's name in connection with what

Der kleine Harlekin

you do. Because your performance is not an interpretation, it is an arrangement and Stockhausen never permitted arrangements of his pieces (except the ones for which he explicitly invited the performer to make versions) and he informed the author's rights society accordingly.

As I said, Stockhausen did not allow arrangements of his piece, so please remove it from YouTube. Your motives may be the love of the music, but the result is violation of Stockhausen's rights.

All the best,

Suzee

de:	Stockhausen-Stiftung Suzee.Stephens@t-online.de
para:	Santiago Martínez Abad santi.mabad@gmail.com
fecha:	31 de julio de 2013, 14:48
asunto:	Something else
enviado por:	t-online.de

Dear Santi,

As you can tell, I find this situation very disturbing, and am thinking a lot about it. It occurred to me that since you are so serious about developing the character of Harlequin, it would be better to start working on the large Harlekin. What you have tried to do with DKH is out of place, because out of proportion. As you may know, DKH was originally part of the large *Harlekin* and Stockhausen removed it 3 weeks before the world première of *Harlekin* because

the piece lasted almost an hour, and he thought it was too long. In addition, I fainted in the middle ...; -). It is only one of the 7 characters that make up *Harlekin*. We all know how complex and rich the character of Harlequin is, and that is why Stockhausen composed the 7 different sections in the original piece, and it is truly a challenge to convey these characters through the movements and facial expression (impossible with a mask, of course), which of course is always generated by the music. If you would learn the large piece, then you could basically incorporate everything you want to, within the temporal confines of course, but still there is much more opportunity to demonstrate your Harlequin character.

This is hopefully a constructive idea, to help you move on. By the way, I think a large part of your problem (thinking you need your voice, and movements without playing, etc.) is due to the fact that you are using a mask. Stockhausen and I considered using a mask for *Harlekin* but then decided not to for the following reasons. The use of a mask is usually dared only by ultimate actors, because that limits their means of expression to the rest of their body. Since as clarinetists we are further limited by the fact that our hands have to be on the instrument, and our instrument in our mouth, that leaves only the rest of our body for expression. But even with the instrument in our mouth, the face, especially the eyes, can express everything. So please consider leaving out the mask.

All the best,

Suzee

13.5.2-E. Comentarios facilitados por Rumi Sota-Klemm

Estos comentarios nos fueron facilitados por Rumi Sota-Klemm, clarinetista y pedagoga.

Der kleine Harlekin

de:	Rumi Sota-Klemm rumi.sota-klemm@hotmail.de
para:	Santiago Martínez Abad santi.mabad@gmail.com Suzanne Stephens Suzee.Stephens@t-online.de
fecha:	31 de julio de 2013, 11:52
asunto:	Der kleine Harlekin
enviado por:	hotmail.de

Hi, Santi!

Long time no see! I hope you are very well!

Suzee sent me your mail with the Performance of Der kleine Harlekin.

I'm very happy that you continued with the work for this Piece and playing on your clarinet and with Food. But at the same time, I was very surprised because of your pantomime. I think we are good friends and I want be honest to you. I think you make broken the Piece because of the too Long or some time unsuitable pantomimes, although you Play very good on the clarinet. It's very pity!! Obviously, musiciens have got their freedom, but we have to respect what the Composers wrote and wanted. If we Play the concert of Mozart, we can't ask more the Composer, Mozart what he wanted. But, we are very happy with pieces of Stockhausen because we could work with himself and learn by Suzee who worked together with Stockhausen and know 100% exactly how Stockhausen wanted.

I can tell you about one Example; I and other 3 clarinetists learnd together the *Der kleine Harlekin* with Suzee and Stockhausen. We worked very hard and all of us tried to Play 100% exact like Stockhausen and Suzee wanted. Finally, we all played this Piece at the same concert and the 4 performance of us were completly different!!! Each performance was wonderfull and Stockhausen and Suzee and audience were very happy with us!

I'm sure you can also try this. We, all musiciens have to respect the Composer because they made/make the Music and give lots of his energy and Passion! At first, we can try to understand the Piece and then we can play the Piece with freedom, but not before, don't we?

My dear Santi, I'm sure you get it!! And I'm looking Forward to seeing your *Harlekin* again!!

I wish your best!

With regard

Rumi

de:	Santiago Martínez Abad santi.mabad@gmail.com
para:	Rumi Sota-Klemm rumi.sota-klemm@hotmail.de
fecha:	31 de julio de 2013, 23:40
asunto:	Re: Der kleine Harlekin
enviado por:	gmail.com

Der kleine Harlekin

Hello Rumi,

Just to say you that finally I will not attend the courses but I thank you for your kindness.

I wish you all the best

Santi

14. INTERPRETACION, EJECUCION E IMITACION

Una vez terminado el núcleo fundamental del montaje nuevo de la obra y llegado el momento en que el clarinetista ha realizado un profundo análisis y estudio de la partitura de una obra tan compleja como *Der kleine Harlekin* es conveniente que se plantee si en su plasmación escénica se decantará por una interpretación, una ejecución o bien una imitación. Si pensamos acerca de los conocimientos que han llegado hasta nosotros por transmisión oral podemos pensar que ello ha sido posible a través de la imitación de nuestros mayores, pero la música que llega hasta nosotros mediante la notación musical escrita, en ocasiones incluso hasta hace varios cientos de años, tiene más posibilidades de que se transmita a través de una interpretación del que la lleva a cabo. La música de Stockhausen llega a nosotros mediante una partitura en la que se nos da una gran cantidad de información y todo tipo de detalles tanto a nivel musical, coreográfico o incluso otros como vestuario e iluminación. En una obra de este tipo al finalizarla el compositor tiene una imagen mental preestablecida del resultado final que debería haber en concierto y el intérprete debería ser un mero transmisor de su música. Robin Maconie¹⁶⁵ nos traslada un comentario de Cage acerca de una conversación que tuvo con Stockhausen:

“Tuve una conversación a principios de ese año {1960} con Karlheinz Stockhausen y me preguntó, '¿Si estuvieras escribiendo una canción escribirías para el cantante o escribirías música?' Yo dije que escribiría para el cantante. El dijo, 'Esa es la diferencia entre nosotros, yo escribiría música.' ”

¹⁶⁵Robin Maconie. *Other planets* ... Op. Cit. p. 99 a partir de Michael Kirby y Richard Schechner. *An Interview with John Cage*. Tulane Drama Review 10/2 (Winter 1965). pp.50-72. Traducción de Santiago Martínez

“I had a conversation earlier that year {1960} with Karlheinz Stockhausen and he asked, “If you were writing a song would you write for the singer or would you write music?” I said, I would write for the singer. He said, “That's the difference between us, I would write music.”

En este punto es donde el clarinetista ha de encontrar el equilibrio adecuado entre hacer una mera ejecución de los deseos, o en ocasiones exigencias, del compositor o bien una interpretación propia según su idea artística personal. Antes de avanzar en estas reflexiones sería conveniente recordar en palabras de Stravinsky¹⁶⁶:

“Es importante distinguir dos momentos, o más bien dos estados en la música: la música en potencia y la música en acción. Fijada en el papel o retenida por la memoria, preexiste a su ejecución ... La entidad musical presenta, pues, esta extraña singularidad de revestir dos aspectos, de existir sucesiva y distintamente bajo dos formas, separadas una de la otra por el silencio de la nada. Esta naturaleza particular de la música ... supone dos clases de músicos: el creador y el ejecutante.”

Al respecto precisaríamos esta última clasificación diciendo que existen dos tipos de músicos creadores: el compositor y el intérprete, que dependen y se enriquecen mutuamente. Sigue Stravinsky¹⁶⁷ estableciendo la diferencia entre una interpretación y una ejecución:

“La noción de interpretación sobreentiende los límites que están impuestos al ejecutante, o que éste se impone a sí mismo en su propio ejercicio, que termina en la transmisión de la música al auditor. La noción de ejecución implica la estricta realización de una voluntad explícita que se agota en lo que ella misma ordena.”

Según esta idea se entiende que el ejecutante es alguien que ha de servir de mero transmisor de la idea musical utópica del compositor para llevarla hasta el auditor limitándose exclusivamente a las indicaciones que se le dan. Por otro lado, el intérprete sería alguien que va más allá de estos límites, por tanto, como dice Stravinsky¹⁶⁸: “Cada intérprete es al mismo tiempo y necesariamente un ejecutante. La recíproca no es cierta.” Así pues, se nos presenta una disyuntiva que planteamos en forma de pregunta: ¿Tiene derecho un intérprete a tocar una obra modificando en mayor o menor medida la idea original utópica del compositor?. Y también, ¿Tiene derecho un compositor a exigir a los intérpretes que sean meros transmisores del objeto musical sin permitirles desarrollar su personalidad artística propia? Teniendo en cuenta que las posturas extremas o

¹⁶⁶Igor Stravinsky. *Poética musical*. EMECÉ Editores, Buenos Aires. p. 145

¹⁶⁷Igor Stravinsky. *Poética musical* ... Op. Cit. p. 146

¹⁶⁸Igor Stravinsky. *Poética musical* ... Op. Cit. p. 147

radicales no son buenas consejeras pensamos que, como en todo, depende de si se consigue encontrar un buen equilibrio por ambas partes, permitiendo el compositor que cada intérprete pueda plasmar su ideal artístico en escena y que el intérprete sea lo más riguroso posible en el estudio y preparación de la obra en cuestión. Stravinsky¹⁶⁹ sigue de este modo:

“Entendamos bien que coloco al ejecutante ante una música escrita en la que la voluntad del autor está explícita y se desprende de un texto correctamente establecido. Pero por escrupulosamente anotada que esté una música y por garantizada que se halle contra cualquier equívoco en la indicación de los tempi, matices, ligaduras, acentos, etc., contiene siempre elementos secretos que escapan a la definición ya que la dialéctica verbal es impotente para definir enteramente la dialéctica musical. Estos elementos dependen pues, de la experiencia, de la intuición, del talento, en una palabra, de aquel que está llamado a presentar la música.

... el compositor corre una peligrosa aventura cada vez que hace oír su música, puesto que la buena presentación de su obra depende cada vez de esos factores que no pueden ser previstos, que son imponderables, que entran en la composición de las virtudes de fidelidad y de simpatía, sin las cuales la obra será unas veces desfigurada, otras inerte, y en todos los casos, traicionada.

Entre el ejecutante, pura y simplemente tomado como tal, y el intérprete propiamente dicho, existe una diferencia de naturaleza que es de un orden ético más que estético y que plantea un caso de conciencia: teóricamente, no se puede exigir al ejecutante más que la traducción material de su parte, que él se encargará de asegurar de bueno o mal grado, mientras que del intérprete tenemos el derecho de exigir, además de la perfección de esta traducción material, una complacencia amorosa, lo cual no quiere decir una colaboración ni subrepticia ni deliberadamente afirmada.”

Entrando en el hecho de la preparación de una obra de música teatralizada como *Der kleine Harlekin* por parte de un intérprete hay que tener en consideración que mientras que en la partitura la notación musical deja bastante clara toda la información que el compositor nos quiere hacer llegar, en el terreno de la notación coreo-gestual esta información no nos ofrece tanta claridad, y es por eso que resulta de gran ayuda poder disponer de una grabación en vídeo que

¹⁶⁹Igor Stravinsky. *Poética musical ...* Op. Cit. pp. 147-148

haya sido aprobada por el compositor en la cual se pueda comprender realmente el desarrollo visual de la obra a nivel coreográfico y gestual.

Habiendo tratado ya los términos de interpretación y ejecución y, llegados al punto en que pueda ser útil usar una grabación de vídeo para comprender mejor el desarrollo visual de la obra, se nos plantea otra disyuntiva que consiste en la delgada línea que separa el ser inspirado o copiar dicha versión.

En este tema no podemos dejar de estar más de acuerdo con la opinión de Katarzyna Marczak¹⁷⁰ y hacemos nuestras sus palabras:

“Sin embargo, tengo que enfatizar aquí la diferencia entre ser inspirado por alguien y copiar la interpretación de alguien. En mi opinión, el proceso creativo de interpretar una obra de música teatralizada (y especialmente, una obra tan compleja como *Harlekin*) ha de involucrar una gran dosis de ensayo y error -un proceso de búsqueda de una forma individual de expresar las emociones requeridas y encontrar el lugar del intérprete en la obra. Este es el punto en que mis ideas acerca de la interpretación, especialmente las que se refieren a la música contemporánea en la variedad multimedia, van más allá y en cierto modo contradice la filosofía de Stockhausen.

Creo que cuando un clarinetista adquiere la partitura se le exige seguir tanto como sea posible las instrucciones del compositor, pero al mismo tiempo se le permite, y de hecho obliga, a presentar una versión personal de la obra. En mi opinión, no hay ninguna contradicción entre una realización cuidadosa de las intenciones del autor y una interpretación creativa (...) Stockhausen obviamente no estaba de acuerdo con este punto de vista, considerando que una obra es un objeto ideal del cual el compositor es, y debe ser, completamente responsable.”

¹⁷⁰Katarzyna Marczak. *Theatrical elements* ... Op. Cit. pp. 99-100. Traducción de Santiago Martínez

“Nevertheless, I must stress here the difference between being inspired by and copying someone's interpretation. In my opinion, the creative process of interpreting a piece of theatre music (and especially so complex piece as *Harlekin*) has to involve a great dose of trial and error -a process of searching for an individual way of expressing the required emotions and finding the particular performer's place in the piece. This is the point where my ideas of interpretation, with special reference to contemporary music of the multi-media variety, go beyond and somewhat contradict Stockhausen's philosophy.

I think that when a clarinetist gets the published score he is required to follow composer's instructions as much as possible, but at the same time he is allowed, and indeed obliged, to present a personal realization of the piece. In my opinion, there need be no contradiction between careful realization of the author's intentions and a creative interpretation ... Stockhausen obviously did not agree with this view, believing instead that a piece is an ideal object for which the composer is, and must be, entirely responsible.”

Es decir, cuando entramos en el mundo de utilizar material videográfico para el montaje de música teatralizada corremos el peligro de no distinguir suficientemente entre la inspiración que nos pueda surgir de ver una buena interpretación que nos sirva para llevar a cabo la nuestra propia o acabar haciendo una mera imitación o copia de la misma que acabaría siendo un espectáculo sin nuestra personalidad artística. De este modo el vídeo nos puede ayudar a captar mucho mejor los detalles coreográficos, escénicos y gestuales que hay escritos en la partitura, pero a partir de esta ayuda o inspiración hemos de evitar caer en la burda imitación y, a partir de este punto, poder crear una interpretación que refleje a partir de una buena ejecución, y respetando las líneas marcadas por el compositor, nuestra forma de sentir y transmitir las emociones que hemos percibido en la música.

Llegados a este punto hemos acabado el núcleo fundamental de esta investigación que era el nuevo montaje de *Der kleine Harlekin* tratando de mejorar la interpretación global cuidando mejor los movimientos y posturas del personaje y se hace necesario desarrollar un capítulo dedicado a las conclusiones que extraemos de todo el trabajo realizado a lo largo de la presente tesis.

Capítulo VI

Conclusiones

CAPITULO VI. CONCLUSIONES

Comenzamos esta tesis doctoral con la intención de hallar nuevas formas de mejorar el resultado obtenido en un proceso de estudio de una obra musical en la que el intérprete, además, ha de bailar una coreografía. Ello fue desarrollado mediante una fundamentación teórica-práctica que, desde los diversos campos que se trató, permitió unir la literatura científica escrita sobre este tema con los resultados obtenidos en nuestra investigación-acción.

Hicimos una aproximación profunda del contexto musico-artístico de los años 70 en que aparecieron las primeras obras en que un intérprete tenía que moverse, abordando diferentes tipos de movimiento unos más esquemáticos, otros con más carácter de baile u otros en los que el movimiento era una sucesión de posturas corporales. Seguimos el proceso compositivo que llevó a Stockhausen hasta la *Formel-Komposition*, técnica que se demostró fue usada para la composición de obras como *In freundschaft* o *Der kleine Harlekin* con variaciones que en cada caso daban personalidad a la obra.

En la fase de investigación experimental o performativa llevamos a cabo un proceso de aprendizaje sobre los movimientos, posturas corporales y el carácter los diferentes personajes de la *Commedia dell'Arte* destacando el de *Arlecchino* con expertos en este tipo de teatro. Seguidamente pasamos a aplicar este aprendizaje a la coreografía y mímica existente en la partitura de *Der kleine Harlekin* siendo capaces de realizar dichos movimientos de modo más natural, fluido, transmitiendo más carácter y emoción al público como se deduce de las opiniones reflejadas por el mismo y por los expertos consultados acerca del resultado final. Esta mejora en el uso del cuerpo en movimiento nos permitió interpretar la parte musical desde una mayor madurez como artistas. La mejora de estos dos aspectos tratados en la fase práctica tuvo como consecuencia en los momentos de interpretación en concierto una evolución en la profundización de la memorización de la partitura ya que al ser capaces de realizar la parte musical y coreográfica de modo más interiorizado la capacidad de atención que se prestaba a qué había que tocar y bailar seguidamente era mucho mayor y, por tanto, desde un estado mental más relajado y seguro.

Conclusiones

Seguidamente reseñamos varias conclusiones que guardan relación con los objetivos que nos planteábamos al comienzo de este proceso de investigación:

1. Al inicio de esta tesis se planteó la realización de un nuevo montaje de la obra *Der kleine Harlekin* cuya coreografía y gestualidad mímica, basada con rigor en las indicaciones de la partitura, estuviera anclada asimismo en la tradición del *Arlecchino* de la *Commedia dell'Arte* que nació en el Siglo XVI, permitiéndonos ver al personaje en escena y no sólo a un clarinetista bailando y gesticulando vestido de rombos. Se llevó a cabo un proceso de investigación performativo que comenzó con la mejora de la preparación física, en especial de la capacidad aeróbica que sería la más necesaria para desarrollar una obra en que se baila y en que las exigencias en este aspecto eran mayores de lo habitual. Seguidamente el siguiente paso, previo a la preparación del nuevo montaje, era el aprendizaje de las posturas, movimientos y gestos que son sello tradicional del personaje de *Arlecchino*, ello se realizó de la mano de algunos de los mejores expertos en *Commedia dell'Arte* que existen hoy en día en España y lo llevamos a cabo partiendo de la práctica general que supone el personaje de *Zanni* para ir luego hacia otros más específicos, incluidos los Señores y personajes femeninos, haciendo hincapié preferentemente en *Arlecchino*. Una vez nos hubimos familiarizado con el personaje llegó el momento central de esta tesis que consistía en aplicar lo aprendido y practicado a la partitura de *Der kleine Harlekin*, respetando su coreografía e indicaciones pero desde un punto de vista que se podría considerar más ortodoxo y anclado en las tradiciones artísticas teatrales y coreográficas. En la búsqueda de conseguir movimientos y posturas que mejorasen la transmisión expresiva de la obra al público también se llegó a adoptar influencias del mundo del flamenco y del toreo que fueron realmente satisfactorias. Una vez desarrollado todo el trabajo de preparación de la obra se pasó, como colofón de la misma, a la interpretación del nuevo montaje en seis conciertos delante del público que tuvieron un éxito de crítica a través de cuestionarios en que se nos transmitió sus opiniones. La mejoría de los objetivos propuestos al inicio de esta investigación se puede verificar en el proceso evolutivo del trabajo realizado comparándolo con los dos conciertos de una versión anterior a esta tesis disponibles en el Anexo IV.

2. Durante el periodo de preparación del montaje de *Der kleine Harlekin* pensamos que sería una gran idea para conseguir transmitir la interpretación al público, utilizar un hilo conductor a lo largo de toda la obra. Para ello fuimos desarrollando una historia, como hacíamos en los Master especializados en *Commedia dell'Arte*, en la que ocurrían todas las acciones, emociones y ocurrencias típicas de *Arlecchino* como pasar hambre, buscar dinero y el amor de alguna joven, todo ello desesperadamente como es típico en él. Hay que decir que el público, por lo que se deduce de sus opiniones en los cuestionarios, comprendió en su inmensa mayoría esta historia y en un principio el resultado nos pareció óptimo. Sin embargo, tras reflexionar sobre todo ello llegamos a la conclusión de que la historia que contaba *Arlecchino* en concierto podía acabar fagocitando el aspecto musical de la obra, que es el fundamental, interrumpiendo en demasiadas ocasiones el discurso melódico, y por tanto, la evolución de las tensiones y relajaciones dramáticas de la música. Además, hubo que reconocer que al no ser un actor o mimo especialista había detalles que analizados en profundidad eran mejorables y para lo cual hubiera sido necesario esa especialización mencionada. Por ello, llegamos a la conclusión que si bien el objetivo inicial de mejorar los movimientos y posturas fue acertado no lo fue el hecho de aplicar una historia teatral que desenfocara el parámetro principal de la obra, la música.
3. Otro aspecto que surgió durante la preparación de la obra fue la utilización o no del elemento de la máscara, esencial en la *Commedia dell'Arte*. Finalmente decidimos incluirla en nuestra interpretación por las razones que nos explican los maestros Jacques Lecoq y Dario Fo en sus citas que incluimos en el apartado V.12.1.4. Si bien el uso de la máscara para un actor supone el peligro de perder expresividad en el conjunto de la cara si se abusa de ella, supone el tener que aprender a mejorar la mirada, que es el conjunto de la máscara, y también la expresividad de todo el cuerpo para acabar de conseguir transmitir la emoción de cada momento. La hipótesis inicial de esta tesis era mejorar los movimientos y posturas del clarinetista, y a través de ellos también el aspecto musical, es por ello por lo que decidimos usar la máscara ya que ésta, como comprobamos de modo práctico, nos empujaba a mejorar nuestros movimientos.

Conclusiones

4. En estos conciertos se ha podido comprobar que en las interpretaciones musicales teatralizadas, es decir, que incluyen una serie de movimientos por todo el escenario, así como gestos corporales y faciales, todos ellos al cabo de la preparación de la obra van desarrollando nexos de unión indisolubles con el momento musical que les corresponde, de modo que la memoria kinestésica corporal entra en funcionamiento junto a la memoria musical y esta unión hace que al intérprete le resulte más fácil asociar una a otra y durante la interpretación tenga una seguridad mayor en la partitura musical, o como dice María Ferrara en sus comentarios: “(...) cuantos más sistemas cerebrales estén involucrados en el aprendizaje de algo, mejor se aprende”. En el proceso de estudio de la partitura y posteriormente de los movimientos se pudieron establecer las diferencias de materiales compositivos como por ejemplo: A) las partes en que a la melodía del clarinete va asociada un ritmo con los pies son más fáciles de memorizar; B) en otras partes difíciles como la *Cadenza* resulta más fácil mantener una buena memorización si se realizan movimientos corporales, con el instrumento o gestos asociados a cada grupo de notas lo cual requiere una mayor carga de trabajo en el estudio de la obra pero el resultado final es mucho más seguro para la interpretación.
5. A lo largo de este proceso de investigación surgió la necesidad de realizar una profunda reflexión sobre conceptos como los de interpretación, ejecución e imitación; especialmente a raíz de los comentarios recibidos por parte de Suzanne Stephens en el apartado V.13.5.2-D. La conclusión a la que hemos llegado acerca de dicha reflexión es que existe un equilibrio nada fácil de mantener cuando el compositor expresa con gran precisión toda clase de informaciones en la partitura, e incluso tratando de condicionar de qué modo exacto debe de sonar para el público por parte del intérprete. Por otra parte, desde el punto de vista del intérprete hay que decir que la inmensa mayoría de los mismos no se consideran ejecutantes ni imitadores, sino intérpretes. Ello implica que al igual que el compositor es un artista, el intérprete también lo es, aunque en otro punto del proceso que va desde la creación inicial hasta la escucha del público, y por ello debería desarrollar su personalidad creativa y artística, manteniendo el máximo rigor respecto a la idea artística del compositor, y no quedándose en una mera traducción simultánea para el público

que no sepa leer una partitura musical. Por otra parte, es necesario constatar que el resultado del proceso artístico del intérprete es susceptible de ir modificándose al cabo de sucesivas interpretaciones ya que su punto de vista acerca de la obra puede cambiar por muchos motivos.

6. El planteamiento inicial de este trabajo comenzaba con la hipótesis de que *Der kleine Harlekin* e *In freundschaft* fueron compuestas mediante la técnica de una Fórmula y de que la primera de ellas perteneció en su origen a *Harlekin*. La primera aseveración ha quedado demostrada a través del pormenorizado análisis musical que se ha llevado a cabo, remarcando las diferencias existentes entre el uso que hace de esta técnica en DKH e *In freundschaft*. Tales resultados nos permiten concluir que se han localizado las fórmulas de las obras a partir de las cuales se desarrolla todo el material musical posterior de las mismas; en el caso de *In freundschaft* fue más evidente establecerla pero en el caso de *Der kleine Harlekin* el Ciclo I se presenta con claridad desde el principio como la Fórmula y su evolución se presenta muy lógica; sin embargo, al llegar al Ciclo IX el material cambia aparentemente, es un material prestado de *Harlekin* y su similitud con la Fórmula de esta obra es clarísima. Así pues, el material usado en DKH es una variación o evolución en ritmo y alturas de la Fórmula de *Harlekin* de la cual es originaria, ello corroborado por la información generosa recibida de Suzanne Stephens, en el Anexo I, en la cual nos corrobora que *Harlekin* y *Der kleine Harlekin* en un principio constituían una sola obra la cual fue separada en dos por el compositor debido al alto nivel de exigencia física que demandaba por parte del clarinetista.
7. Para llegar a poseer un nivel de dominio profundo sobre las dos obras tratadas en esta tesis se ha realizado un análisis musical en el que se ha descrito pormenorizadamente el material genético del que están formadas las fórmulas de las obras, sus duraciones, ritmos, intervalos, silencios y las funciones que llevan a cabo los mismos convirtiéndose en una unidad básica compositiva, la Fórmula, a partir de la cual surge una pieza musical. Este conocimiento es el que nos permite alcanzar un nivel profundo de la memorización de la partitura para poder realizar una interpretación que transmita al público su carácter y sus emociones.

Conclusiones

Las relaciones de consonancia y disonancia tienen en ambas obras un lugar central desde la escucha. Sin embargo, en cada obra tienen formas diferentes de plantearse, si bien en *In freundschaft* el proceso convergente que se lleva a cabo a lo largo de toda la obra permite ir pasando en cada ciclo por cada una de las posibilidades de combinaciones de intervalos (aparte de las modificaciones que el compositor introduce para evitar excesos de consonancia o amplias separaciones de registro de alturas) y ello tiene como colofón último la fusión de las líneas melódicas superior e inferior en una sola. En *Der kleine Harlekin* no existe una dirección tan clara y, si bien en los tres primeros ciclos hemos establecido unas libres relaciones interválicas, en las siguientes se mantienen unas notas transportadas según un plan establecido pero, las demás (las que menos veces aparecen), se ven transportadas a diferentes relaciones interválicas que hacen que para el oyente no sea tan evidente la evolución interválica y sus relaciones.

Hemos mostrado con claridad tanto en este texto mediante tablas como en las partituras del Anexo IV la evolución de los intercambios de las células entre las líneas melódico-rítmicas de las dos obras, en *In freundschaft* se lleva a cabo de forma más organizada como casi todo el resto de parámetros de esta obra, y en DKH se hace de una forma un tanto más anárquica, no se puede prever con anterioridad cuál será la próxima célula o fragmento de ella que se intercambiará, ello contribuye en gran medida a proporcionar a cada obra su propio carácter y personalidad.

8. En el análisis musical se delimitó el material que conformaba la Fórmula de cada obra y cómo ésta iba modificándose en cada Ciclo llegando a crear una estructura formal, la cual en ambas obras es libre y bastante similar dado que en ellas la sucesión de ciclos va variando manteniendo siempre una relación con los anteriores clara para el oyente; esta evolución sólo se interrumpe ocasionalmente por las Explosiones (*Cadenze*) que sí cumplen funciones diferentes en cada obra. Se han mostrado las series dodecafónicas de las obras en Tablas y no como una clásica Matriz de series como en otras obras de otros compositores dado el uso libre que Stockhausen hace de ellas repitiendo las notas anteriormente aparecidas y sin poder establecer relaciones entre las notas de las matrices. Las Irregularidades han demostrado ser, tal como era la intención del compositor, el

elemento que permite a estas obras trascender el mero hecho de ejercicios de composición y convertirse en obras de arte por la personalidad que insuflan a cada momento en el que aparecen. En *In freundschaft* se ha descrito con detalle la formación de la Fórmula completa con tres líneas melódicas a partir de la Fórmula Reducida que es la base que conforma los ciclos a partir de los cuales se establece la estructura formal. En las tres líneas confluyen una gran cantidad de sucesos como la convergencia interválica, los intercambios de células entre las líneas superior e inferior y ello es unido por la línea central con trinos derivada de las notas del acelerando de la Introducción, todo ello conforma unas relaciones plenas de sentido musical, estructural y racional.

9. En DKH se han descrito con amplitud los elementos extramusicales por la importancia vital que tienen para la consecución de una obra de arte total, de modo que en los casos de interpretaciones en las que no existe una fidelidad suficiente a las indicaciones de la partitura, principalmente en las coreográficas o en tocar la *Cadenza* con las partituras en atriles situados en rincones del escenario, el resultado final difiere bastante de las intenciones de Stockhausen. Todos los elementos extramusicales tienen un fin último al que se le debe dar la máxima importancia como a los musicales pues de ello depende en gran medida el resultado interpretativo obtenido.
10. En el proceso de elaboración de este trabajo de investigación han ido surgiendo nuevos campos por investigar que no han sido abordados por no haber sido planteados inicialmente y por cuestiones de tiempo, espacio y esfuerzo personal. Una vía de investigación novedosa que se deduce de los correos enviados por Suzanne Stephens al autor de este trabajo es el hecho de que, al extraer material de *Harlekin* para darle forma de obra nueva, se producen unos cambios fundamentales en el desarrollo del proceso estructural de ambas obras, pues éste se ve interrumpido y los procesos de las dos partituras actuales no tienen la lógica evolutiva que el compositor tenía en un principio. Estos cambios supondrían una vía de investigación musicológica y analítica interesante, así como realizar una reconstrucción e interpretación de la partitura original tal como la concibió Stockhausen.

Conclusiones

Otra vía de investigación a desarrollar es lo que este doctorando ha venido a denominar Interpretación Musical Dinámica, un sistema de trabajo con movimientos corporales y actitudes emocionales aplicables a ejercicios sencillos musicales interpretados con el instrumento y, posteriormente, a melodías e, incluso, a obras compuestas o no con este fin. La aplicación del movimiento y gesto tendría numerosas ventajas tanto con fines pedagógicos como artísticos, ayudando a los intérpretes a ser más conscientes de su cuerpo durante la interpretación y, por tanto, manteniendo una mejor alineación postural y uso del propio cuerpo manteniéndolo más relajado, además de ser una gran preparación para desarrollar el hábito de expresar todo tipo de emociones y estados de ánimo durante la interpretación en escena. Consideramos que esto sería fundamental aplicándolo no sólo a nivel profesional sino también pedagógicamente con los alumnos de los conservatorios los cuales a partir de la preadolescencia evidencian claros síntomas de rigidez física al tocar y en muchos casos también una clara dificultad para expresar las emociones y el carácter que quieren transmitir de una obra.

Las conclusiones obtenidas en nuestra investigación muestran que el aprendizaje del movimiento de un personaje como *Arlecchino* desde sus cánones ortodoxos permite unos resultados superiores artísticamente lejos de los que se consiguen con una realización meramente intuitiva de los mismos. Ello nos conduce a poder afirmar que la profundización memorística que se consigue de una partitura musical es mucho mayor cuando ella se lleva a cabo de modo multilateral, es decir, cuando se llega a ella por medio de distintos elementos convergentes como son la visualización de la partitura, con movimientos corporales y momentos musicales que van perfectamente sincronizados de modo que unos elementos y otros nos permiten ser más conscientes de la misma.

Capítulo VII

Fuentes

CAPITULO VII. FUENTES

BIBLIOGRAFÍA

BERCEBAL, Fernando. *Un taller de drama*. Ciudad Real: Ñaque, Pedagogía teatral, Serie práctica, 2011

BOEHMER, Konrad. “Werk – Form – Prozeß”. En: *Musik auf der Flucht vor sich selbst*, hg. v. U. Dibelius. München: 1969

BORRÁS GUALIS, Gonzalo. *Cómo y qué investigar en historia del arte*. Barcelona: Ed. del Serbal, 2001

BREA, José Luis (Coord.). *Libro blanco de la interrelación entre Arte, Ciencia y Tecnología en el Estado español*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia. Fundación Española para la Ciencia y la Tecnología (FECYT), 2007

BUNT, Elizabeth. *The Saxophone Works of Karlheinz Stockhausen*. Thesis (DMA) University of Arizona, Tucson, 2010. Ed ProQuest, UMI Dissertation Publishing, september, 2011

CATALÀ VIÚDEZ, Manel (Ed.). *Metodologia de recerca etnològica*. Barcelona: Centre de Promoció de la Cultura Popular i Tradicional Catalana (CPCPTC). Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació, Materials d'etnologia de Catalunya, nº 3, 2010

COHN, Ronald y RUSSELL, Jesse. *Karlheinz Stockhausen*. Ed VSD, january 2012

CONEN, Hermann. *Formel-Komposition. Zu Karlheinz Stockhausens Musik der siebziger Jahre*. Kölner Schriften zur Neuen Musik I, Mainz 1991; Kürten: Neuausgabe Kürten, 2009

COTT, Jonathan. *Stockhausen*. Ed Simon & Schuster, first edition, august 1973

COTT, Jonathan. *Stockhausen: Conversations with the composer*. Ed Robson Books, 1974

Fuentes

DÍAZ, Maravillas (Coord.). *Introducción a la investigación en Educación Musical*. Madrid: Enclave Creativa Ediciones, 2006

DÍAZ DE RAGA IGÚZQUIZA, Vidal. *Tipos de encuestas y diseños de investigación*. Pamplona: Universidad Pública de Navarra, Colección Ciencias Sociales 13, 2002

DIBELIUS, Ulrich. *La música contemporánea a partir de 1945*. Madrid: Akal ed., 2004

FERRERAS GUILLÉN, Marta. *Analogía técnica entre el ballet clásico y la danza vasca Dantzari Dantza*. Madrid: Tesina, Universidad Rey Juan Carlos, Instituto Superior de danza Alicia Alonso, 2012

FO, Dario. *Manual mínimo del actor*. Hondarribia: Hiru, Colección Skene 13, 1998

FORD, Andrew y TÉLLEZ, José Luis. *Música Presente. Perspectivas para la música del siglo XXI*. Madrid: 2006

GOONETILLEKE, Deepa. *A performance guide to studying In Freundschaft by Karlheinz Stockhausen through analysis and contextualization*. Thesis (Bmus), Queensland Conservatorium of Music – Griffith University, 2006

GRIFFITHS, Paul. *A concise history of avant-garde music from Debussy to Boulez*. Londres, New York y Toronto: 1978

GRIFFITHS, Paul. *Modern Music and After*. Oxford (USA): Ed Oxford University Press, 2011

HARVEY, Jonathan. *The music of Stockhausen*. Berkeley y Los Ángeles: University of California Press, 1975

HEATH, Karen. *The synthesis of music and dance: performance strategies for selected choreographic music works by Karlheinz Stockhausen*. Thesis (MA) Monash University, 2005

HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Fernando; PÉREZ LÓPEZ, Héctor Julio y GÓMEZ MUNTANÉ, Maricarmen. *Bases para un debate sobre investigación artística*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia: (Colección “Conocimiento Educativo”, Serie Didáctica, del Instituto Superior de Formación del Profesorado, de la Secretaría General de Educación), 2006

- HOEPRICH, Erich. "The clarinet in the twentieth century and beyond". En: *The Clarinet*. New Haven u. Ldn, pp. 206–235
- HOPKINS, George William. "Karlheinz Stockhausen". En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hg. v. St. Sadie, Bd. XVIII. Londres: 1980, pp. 151–159
- KELSALL, J. *Compositional Techniques in the Music of Karlheinz Stockhausen (1951-70)*. Glasgow: Dissertation, 1975
- KOHL, Jerome. *Serial and Non-Serial Techniques in the Music of Karlheinz Stockhausen from 1962-1968*. Washington: Dissertation, 1981
- KRAMER, Jonathan. "Karlheinz Stockhausen". En: *Dictionary of Contemporary Music*, hg. v. J. Vinton. New York: 1974, pp. 709–711
- KURTZ, Michael. *Stockhausen: A Biography*. Traducción de Richard Toop. Ed Faber and Faber, february 1993
- LAI, Antonio. *MANTRA de Karlheinz Stockhausen*. Paris: 1998
- LAWNER, Lynne. *Harlequin on the Moon*. Commedia dell'Arte and the Visual Arts. New York: Harry N. Abrams, Inc., 1998
- LECOQ, Jacques. *El cuerpo poético. Una pedagogía de la creación teatral*. Barcelona: Alba, 2009
- LÓPEZ, José Manuel. *Karlheinz Stockhausen*. Madrid: Ed Círculo de Bellas Artes, 1989
- LORENZ, Antonia. *Zur kompositorischen Entwicklung von Karlheinz Stockhausen am Beispiel der drei Solo-Werke SPIRAL (1968), IN FREUNDSCHAFT (1977), FREIA (1991)*. Diplomarbeit Musikhochschule Lübeck, 2004
- MACONIE, Robin. *Other planets: The music of Karlheinz Stockhausen*. Ed Scarecrow Press, 2005
- MACONIE, Robin. *The works of Karlheinz Stockhausen*. Ed Marion Boyars, julio 1981

Fuentes

MARCZAK, Katarzyna. *Theatrical elements and their relationship with music in Karlheinz Stockhausen's HARLEKIN for clarinet*. Thesis (DMA) University of British Columbia, 2009

MORGAN, Robert P. *La música del siglo XX*. Madrid: Akal ediciones, 1999

MYATT, Tony. "Sonido multiespacial / Multispatial Sound". En: *Matthew Ritchie, The Morning Line*, hg. v. Thyssen-Bornemisza Art Contemporary. Wien: 2008, pp. 121–125

OLIVA, César y TORRES MONREAL, Francisco. *Historia básica del arte escénico*. Madrid: Cátedra, 2012

PANTOJA VALLEJO, Antonio (Coord.). *Manual básico para la realización de tesinas, tesis y trabajos de investigación*. Madrid: Ed. EOS, Colección EOS Universitaria, 2009

PÉREZ ARROYO, Rafael Pablo. *Correspondencia entre la música y el discurso coreográfico en el ballet «No more play» de Jiri Kylian. Hacia la formulación de un nuevo paradigma coreo-musical*. Madrid: Tesis doctoral, Universidad Rey Juan Carlos, Facultad de Ciencias de la Comunicación, 2011

PÉREZ ARROYO, Rafael Pablo. *Artes escénicas y teoría general de sistemas. Relaciones entre música y coreografía*. Madrid: Ed. Alpuerto, 2013

PÉREZ ARROYO, Rafael Pablo. *La práctica artística como investigación. Propuestas metodológicas*. Madrid: Ed. Alpuerto, 2012

RAMÍREZ DOMÍNGUEZ, Juan Antonio. "Evolución de las artes figurativas desde la primera guerra mundial hasta nuestros días, con especial atención a los artistas españoles". En: *Historia del arte*. AZCÁRATE RISTORI, José María de; PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio y RAMÍREZ DOMÍNGUEZ, Juan Antonio (Ed.). Madrid: Ediciones Anaya, 1989, pp. 807-872

ROJAS TEJADA, Antonio J.; FERNÁNDEZ PRADOS, Juan S. y PÉREZ MELÉNDEZ, Cristino (Editores). *Investigar mediante encuestas. Fundamentos teóricos y aspectos prácticos*. Madrid: Editorial Síntesis, Síntesis Psicología, Metodología de las ciencias del comportamiento, 1998

ROSS, Alex. *The Rest is Noise: Listening to the Twentieth Century*. Ed Picador, first edition, october 2008

SCHAATHUN, Asbjorn. "Formula-composition modernism in music made audible". En: *Olav Anton Thommessen. Inspirator – Tradisjonsbærer – Rabulist*. Edition Norsk Musikforlag, 1996, pp. 132–147

SCHINCA, Marta. *Expresión corporal. Técnica y expresión del movimiento*. Madrid: Wolters Kluwer, 2011

STOCKHAUSEN, Karlheinz. *The Art, to Listen. (A Musical Analysis of the Composition IN FRIENDSHIP)*. John McGuire (Traducción), Suzanne Stephens (Edición). Kuerten: Stockhausen-Verlag, 2002.

STOCKHAUSEN, Karlheinz. *Towards a cosmic music*. Ed Element Books, june 1990

STOCKHAUSEN, Karlheinz. *Stockhausen on Music: Lectures and Interviews*. Compilado por Robin Maconie. Londres: Marion Boyars Publishers, september 2000

SYLVAND, Thomas. *Solo op. 19 de Karlheinz Stockhausen: analyse d'une oeuvre ouverte d'après Umberto Eco*. París: Mémoire de maîtrise Université de Paris-Sorbonne, 2000

TANNENBAUM Mya. *Stockhausen entrevista sobre el genio musical*. Turner, 1988

TANNENBAUM, Mya. *Conversations with Stockhausen*. Traducido por David Butchart. Oxford (USA): Ed Oxford University Press, first english edition, february 1988

TODD, Paul Graham. *The philosophies of Karlheinz Stockhausen in AUS DEN SIEBEN TAGEN and IN FREUNDSCHAFT: performance as a means of communication*. Thesis (MA) Monash University, 2005

TOOP, Richard. "Karlheinz Stockhausen". En: *New Grove Dictionary of music and musicians*, 24. London: 2001, pp. 399-414

VALOR, Juan Antonio (Ed.). *Introducción a la metodología*. Madrid: Mínimo tránsito, Antonio Machado Libros, 2002

WAGER, Gregg. *Symbolism as a compositional method in the works of Karlheinz Stockhausen*. Ed G. Wager, first edition, 1998

WESTON, Pamela. *Clarinet Virtuosi of Today*. Londres: 1989

HEMEROGRAFÍA

BARCE, Ramón. "Sendas nuevas Karlheinz Stockhausen". *Ritmo* XXXIII, N°. 332, (1963), pp. 4–5

COENEN, Alcedo. "Stockhausen's Paradigm: A Survey of his Theories". *Perspectives of New Music*, Vol. 32 N°. 2 (Summer, 1994), pp. 200-225

D'ANGIOLINI, Giuliano. "Tierkreis, oeuvre pour instrument mélodique et/ou harmonique: un tournant dans le parcours musical de Stockhausen". *Analyse Musicale*, N°. 14, (1989), pp. 68–73

DUCREUX, Emmanuel. "Les agrégats dans l'oeuvre de Karlheinz Stockhausen. Élaboration et fonctionnalité dans le cadre d'une pensée sérielle". *Analyse musicale*, N°. 43, (2002), pp. 76–85

EMMERSON, Simon. "The Works of Stockhausen". (Second Edition) by Karlheinz Stockhausen, Robin Maconie. *Music & Letters*, Vol. 72 N° 4 (Noviembre 1991), pp. 632-634

FANT, Göran. "Mantra: en liten galax". *Nutida musik* 35, H. 3, (1992), pp. 14–19

FARIA, Richard. "In Freundschaft by Karlheinz Stockhausen". *The clarinet, Revista de The International Clarinet Association*, Vol. 29 N°. 3, (june 2002), pp. 4-9

FEDERHOFER, Hellmuth. "John Cage and Karlheinz Stockhausen". *Studia Musicologica Musicae Scientiarum Hungaricae*, T. 44, Fasc. 3/4 (2003), pp. 411-422

FERRARI, Luigi. "L'uso dello spazio nella musica contemporanea". *Casabella* XLV, N°. 473, (1981), pp. 34–41

GONZÁLEZ, Marcelo Daniel. "Harlekin von Karlheinz Stockhausen. Wie ich das 45 minütige Stück auswendig spielen und tanzen lernte". *Rohrblatt* XXII, H. 1, (2007), pp. 32–37

GONZÁLEZ, Marcelo Daniel. "Stockhausen's Music as an Opportunity for Musical Growth". *Composer's Notebook Quaterly* I, H. 2 (= On Stockhausen), (2008), pp. 30–36

HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Fernando. “La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación”. *Educatio Siglo XXI*, Nº 26, (2008), pp. 85-118

JUNGERMAN, Mary. “The Single-Reed Music of Karlheinz Stockhausen. How does one begin?”. *The Clarinet XXVII*, H. 1, (1999), pp. 52–57

KOHL, Jerome. “The Evolution of Macro- and Micro-Time Relations in Stockhausen’s Recent Music”. *Perspectives of New Music*, Vol. 22, Nº ½ (Autumn 1983-Summer 1984), pp. 147-185

KOHL, Jerome. “Serial Determinism and Intuitive Music: An Analysis of Stockhausen’s *Aus den sieben Tagen*”. En: *Theory Only III*, Nº. 12, (1978), pp. 7–19

KRAMER, Jonathan. “The Fibonacci Series in Twentieth-Century Music”. *Journal of Music Theory XVII*, (1973), pp. 110–149

LAI, Antonio. “La formule magique de Mantra (Karlheinz Stockhausen)”. *L’éducation musicale*, Nº. 493/494, (2002)

LEONARDI, Gerson y KOHL, Jerome. “Inori: Microcosm/Macrocosm Relationships and a Logic of Perception”. *Perspectives of New Music*, Vol. 36 Nº. 2 (Summer, 1998), pp. 63-90

LESAGE, Jean y VIVIER, Claude. “Siddhartha, Karlheinz Stockhausen, la nouvelle simplicité et le raga”. *Circuit. Musiques contemporaines* 18, H. 3, (2008), pp. 107–120

MACONIE, Robin. “Stockhausen’s Inori”. *Tempo, New Series*, Nº 111 (Diciembre 1974), pp. 32-33

MACONIE, Robin. “Stockhausen’s Mantra”. *The Listener*, Bd. 90, (1973), pp. 289-290

MADRID, Rodrigo. “Técnicas y métodos aplicados a la investigación del patrimonio musical”. *1º Congreso Internacional Investigación en Música*. Valencia: Libro de actas, (2010), pp. 9-12

MARTÍNEZ ABAD, Santiago. “El arte de escuchar, IN FREUNDSCHAFT de Karlheinz Stockhausen”. *Hoquet*, Nº 9, (Mayo 2011), pp. 65-75

Fuentes

MARTÍNEZ ABAD, Santiago. “The little Harlequin”. *The Clarinet*, Vol. 38 N°. 4, (Septiembre 2011), pp. 60-63

MORGAN, Robert P. “Stockhausen’s Writings on Music”. *MQ* 61, (1971), p. 1

PAYRI, Blas y TOLOSA-ROBLEDO, Luisa. “La cuestión del 'estado de la cuestión' en investigación musical: metodología y resultados en las tesis del master de Música de la UPV”. *1º Congreso Internacional Investigació en Música*. Valencia: Libro de actas, (2010), pp. 78-81

PÉREZ-LÓPEZ, Héctor J. “Método y experimentalidad en una tesis doctoral artística”. *1º Congreso Internacional Investigació en Música*. Valencia: Libro de actas, (2010), p.13-17

PETERS, Günter y SCHREIBER, Mark. “...How Creation is Composed: Spirituality in the Music of Karlheinz Stockhausen”. *Perspectives of New Music*, Vol. 37 N°. 1 (Winter 1999), pp. 97-131

ROMERO LUIS, Pablo. “El 'videolog' y la 'grabación audiovisual comentada en off' como herramientas para la investigación performativa”. *1º Congreso Internacional Investigació en Música*. Valencia: Libro de actas, (2010), pp. 130-132

SABBE, Herman. “Stockhausens Mantra, Mixtur en Harlekin”. *Mens en Melodie* XXXII, (1977), pp. 180–184

SARGENTI, Simonetta. “Magia e razionalità nella “Formula” di Karlheinz Stockhausen”. *I Quaderni della Civica Scuola di Musica*, Nr. 23–24, (1993), pp. 49–55

SLATER, Christopher. “Mantra”. *Musical Events* XXVI, (Junio 1971), p. 13

SOUSTER, Tim. “Stockhausen’s Mantra”. *The Listener*, Bd. 86, (1971), p. 251

STOCKHAUSEN, Christel. “Karlheinz Stockhausens Tierkreis”. *Tibia* III, (1978), pp. 95–99

STOCKHAUSEN, Christel. “Stockhausens Tierkreis. Einführung und Hinweise zur praktischen Aufführung”, *Melos/NZ* IV, (1978), pp. 283–287

TOOP, Richard. "Stockhausen's Secret Theater: Unfinished Projects from the Sixties and Early Seventies". *Perspectives of New Music*, Vol. 36 N°. 2 (Summer 1998), pp. 91-106

WESTON, Pamela. "Stockhausen's Contributions to the Clarinet and Bass Horn". *The Clarinet XXV*, H. 1, (1997), pp. 60-61

WHITTALL, Arnold. "Stockhausen on Music: Lectures and Interviews by Karlheinz Stockhausen, Robin Maconie". *Music & Letters*, Vol. 70, N°. 4 (Noviembre 1989), p. 577

ZALDÍVAR GRACIA, Álvaro. "El reto de la investigación creativa y performativa." *Eufonía*, 38 (Julio, 2006)

ZALDÍVAR GRACIA, Álvaro. "Las enseñanzas musicales y el nuevo Espacio Europeo de Educación Superior: El reto de un marco organizativo adecuado y la necesidad de la investigación creativa y 'performativa'". *Revista Interuniversitaria de Formación del Profesorado*, 19(1), (2005), pp. 95-122

ZALDÍVAR GRACIA, Álvaro. "Investigar desde la práctica artística". *1º Congreso Internacional Investigación en Música*. Valencia: Libro de actas, (2010), pp. 24-29

ZELINSKY, Beate y SMEYERS, David. "Karlheinz Stockhausens ‚In Freundschaft‘ - eine Herausforderung für Interpreten und Publikum". *Tibia X*, (1985), pp. 412-416

DISCOGRAFIA

Karlheinz Stockhausen: *In freundschaft*. In *freundschaft / Traum Formel / Amour*. Kürten: Stockhausen-Verlag, CD nº 27, 1994. Clarinete: Suzanne Stephens.

Karlheinz Stockhausen: *In freundschaft*. Kürten: Stockhausen-Verlag, CD nº 32B, 1994. Corno di bassetto: Suzanne Stephens.

Karlheinz Stockhausen: *In freundschaft*. *Clarinete solos*. Decca (UMO), 2008. Clarinete: Alain Damiens.

Karlheinz Stockhausen: *In freundschaft*. *Markus Stockhausen plays Karlheinz Stockhausen*. EMI Germany, 2003. Trompeta: Markus Stockhausen

Fuentes

Karlheinz Stockhausen: *In freundschaft. The solitary trombone*. BIS, 1989. Trombón: Christian Lindberg

Karlheinz Stockhausen: *In freundschaft. Sönstevold plays Stockhausen*. Nosag, 2010, CD 042. Fagot: Knut Sönstevold

Karlheinz Stockhausen: *In freundschaft. Reed My Mind: Contemporary Music for Saxophone*. BVHAAS, CD 9304, 1990. Saxofón Alto: Arno Bornkamp

Karlheinz Stockhausen: *In freundschaft. In friendship*. Centaur Records, 2916, 2008. Saxofón Alto: James Romain

Karlheinz Stockhausen: *Der kleine Harlekin. Harlekin / Der kleine Harlekin*. Kürten: Stockhausen-Verlag, CD n° 25, 1991. Clarinete: Suzanne Stephens

VIDEOGRAFÍA

Interpretaciones de otros clarinetistas

Karlheinz Stockhausen: *Der kleine Harlekin*. Clarinete: Livio Russi, Coreo: Gaby Mahler, Vestuario: Heidi Russi, <<http://www.youtube.com/watch?v=nNILZax6AdA>>, (Consultado 23-5-2012)

Karlheinz Stockhausen: *Der kleine Harlekin*. Stockhausen Kurse 1998. Clarinete: Sayaka Schmuck, <<http://www.youtube.com/watch?v=ctIpLUFasRg>>, (Consultado 23-5-2012)

Karlheinz Stockhausen: *Der kleine Harlekin*. Konzertrezital Zürich 2012. Clarinete: Benjamin Vilte, Coreografía: Caterina Mora, <<http://www.youtube.com/watch?v=gUE9er2CXcM&feature=related>>, (Consultado 24-5-2012)

Karlheinz Stockhausen: *Der kleine Harlekin*. Curso de música Stockhausen, Kürten (Alemania), 3-8-2002. Clarinete: Antonia Lorenz. Subido el 24-6-2012. <<http://www.youtube.com/watch?v=e4kVQNBaktM>> (Consultado 8-2-2013)

Karlheinz Stockhausen: *Der kleine Harlekin*. Avaton Music Festival 2010. Clarinete: George Georgiou. Subido el 27-9-2010. <<https://www.youtube.com/watch?v=ziMDyQ2YIQ>> (Consultado 8-2-2013)

Karlheinz Stockhausen: *Der kleine Harlekin*. Zilkha Hall, 3-4-2010. Clarinete: Carlos Cordeiro. <<http://vimeo.com/11388342>> (Consultado 8-2-2013)

Karlheinz Stockhausen: *Der kleine Harlekin*. Clarinete: Chiara Carretti. Subido el 3-3-2013. <<https://www.youtube.com/watch?v=XNUGcrsk1qM>> (Consultado 18-1-2015)

Karlheinz Stockhausen: *Der kleine Harlekin*. Clarinete: Emilie Duss. Subido el 7-8-2013. <<https://www.youtube.com/watch?v=SI2mdRaivGQ>> (Consultado 18-1-2015)

Karlheinz Stockhausen: *Der kleine Harlekin*. Trabajo de fin de curso del 9-11-2012, Instituto de Artes UNESP. Clarinete: Paula Pires. Subido el 22-4-2013. <<https://www.youtube.com/watch?v=MXSPVEoGfMY>> (Consultado 18-1-2015)

Karlheinz Stockhausen: *Der kleine Harlekin*. Mannes Concert Hall, 6-4-2014. Clarinete: Diego Vasquez. Publicado el 20-4-2014. <<https://www.youtube.com/watch?v=SbxSEKm8Azo>> (Consultado 23-9-2014)

Karlheinz Stockhausen: *Der kleine Harlekin*. Clarinete: Matthias Mueller. <<https://www.youtube.com/watch?v=mPrFuFZD12g>> (Consultado 23-9-2014). <<http://vimeo.com/77480589>> (Consultado el 23-9-2014)

Karlheinz Stockhausen: *Der kleine Harlekin*. Clarinete: Marine Werz. <<https://www.youtube.com/watch?v=LGSlymWjAzk>> (Consultado 23-9-2014)

Karlheinz Stockhausen: *Der kleine Harlekin*. Katharinensaal der HMT-Rostock, 3-10-2014. Clarinete: Johanna Janning. Publicado el 15-11-2014.

< <https://www.youtube.com/watch?v=IRiaDVVqPPI> > (Consultado 18-1-2015)

Karlheinz Stockhausen: *In freundschaft*. Kumho Arthall, 9-1-2010. Clarinete: Han Kim. < <http://www.youtube.com/watch?v=8PMTWY-5CNg> >, (Consultado 24-5-2012)

Karlheinz Stockhausen: *In freundschaft*. Clarinete: Gervasio Tarragona Valli.

< <http://www.youtube.com/watch?v=rFslNesIMvw> >, (Consultado 24-5-2012)

Karlheinz Stockhausen: *In freundschaft*. 2-3-1999. Clarinete: Christopher Zello.

< <http://www.youtube.com/watch?v=3TBjiwnbK2U> >, (Consultado 24-5-2012)

Fuentes

Interpretaciones de Santiago Martínez Abad

Karlheinz Stockhausen: *In freundschaft*. Concierto Aniversario de Carter-Messiaen-Stockhausen, Palacio de los Marqueses de Vivel de La Vall d'Uixó (Castellón), 29-11-2008. Clarinete: Santiago Martínez, Vestuario: Chari Abad

Karlheinz Stockhausen: *Der kleine Harlekin*. Ciclo de conciertos de primavera, Conservatorio Profesional de Música Gonzalo Martín Tenllado de Málaga, 29-4-2010. Clarinete: Santiago Martínez, Vestuario: Chari Abad, <<http://santiagomartinezabad.blogspot.com.es>>, (Consultado 24-5-2012)

Karlheinz Stockhausen: *Der kleine Harlekin*. Concierto en el Museo Interactivo de la Música (MIMMA), Málaga, 17-3-2013. Clarinete: Santiago Martínez, Escenografía: Javier Oliva

Karlheinz Stockhausen: *Der kleine Harlekin*. Concierto, XIII Ciclo de Música Contemporánea del Conservatorio Superior de Música de Málaga, 8-4-2013. Clarinete: Santiago Martínez, Escenografía: Javier Oliva

Karlheinz Stockhausen: *Der kleine Harlekin*. Concierto en el Conservatorio Profesional de Música de Cullera, Valencia, 11-4-2013. Clarinete: Santiago Martínez, Escenografía: Javier Oliva

Karlheinz Stockhausen: *Der kleine Harlekin*. Concierto en el Conservatorio Profesional de Música Manuel Carra de Málaga, 19-4-2013. Clarinete: Santiago Martínez, Escenografía: Javier Oliva

Karlheinz Stockhausen: *Der kleine Harlekin*. Concierto en el Conservatorio Elemental de Música Pablo Picasso de Málaga, 17-5-2013. Clarinete: Santiago Martínez, Escenografía: Javier Oliva

Karlheinz Stockhausen: *Der kleine Harlekin*. Concierto en el Conservatorio Elemental de Música Maestro Artola de Málaga, 31-5-2013. Clarinete: Santiago Martínez, Escenografía: Javier Oliva

Actuaciones teatrales

Carlo Goldoni: *Arlecchino servitore di due padroni* 1/3. Arlecchino: Marcelo Moretti. Publicado en 3-4-2012. <<https://www.youtube.com/watch?v=C1ltGSs6OGU>>, (Consultado 16-7-14)

Arlecchino servitore di due padroni Carlo Goldoni. Arlecchino: Ferruccio Soleri. Publicado el 2-1-2014. <<https://www.youtube.com/watch?v=TSSN6LpBSCI>>, (Consultado 16-7-14)

Enrico Bonavera – Oficial. Arlecchino: Enrico Bonavera. Publicado el 3-5-2013. <<https://www.youtube.com/watch?v=qKAo002NCzc>>, (Consultado 16-7-14)

Il MonDologo di Arlecchino – Video Ufficiale. Arlecchino: Claudia Contin. Publicado el 16-6-2014. <https://www.youtube.com/watch?v=Qr9gke6eMNM&list=PL_pvB4CWsEjnm-TvtyVyw7NQWecLpYbT&index=1> (Consultado 17-7-14)

Dario Fo about Commedia dell'Arte; Arlecchino. Arlecchino: Dario Fo. Publicado el 10-2-2013. <https://www.youtube.com/watch?v=jvC-y4I_5hU> (Consultado 17-7-14)

WEBGRAFIA

KOHL, Jerome. “Formel-Komposition: Zu Karlheinz Stockhausens Musik der siebziger Jahre by hermann Conen”. Notes, Second Series, Vol. 50, Nº. 2 (Dec., 1993), pp. 600-602. <<http://www.thefreelibrary.com/Formel-Komposition%3A+Zu+Karlheinz+Stockhausens+Musik+der+siebziger...-a015109327>> (Consultado 24-4-2012)

“Stockhausen, biografía”. IRCAM, base de datos Brahms. <brahms.ircam.fr/karlheinz-stockhausen#bio> (Consultado 26-4-2012)

DECARSIN, François. “Stockhausen, Parcours de l’oeuvre”. IRCAM, base de datos Brahms, <brahms.ircam.fr/karlheinz-stockhausen#parcours> (Consultado 26-4-2012)

Fuentes

“Entrevista con Antonio Pérez Abellán”. Stockhausen Stiftung für Musik. Noviembre 2010. <http://www.stockhausen.org/Entrevista_Perez_Abellan.pdf> (Consultado 2-5-2012)

YÁÑEZ, Francisco. “Pérez Abellán sobre Stockhausen (I)”. Mundoclásico. Publicado 7-12-2010. <<http://www.mundoclasico.com/ed/documentos/doc-ver.aspx?id=bc0ffc1e-2824-4729-bbee-0b43e7553742>> (Consultado 22-5-2012)

YÁÑEZ, Francisco. “Pérez Abellán sobre Stockhausen (II)”. Mundoclásico. Publicado 10-12-2010. <<http://www.mundoclasico.com/ed/documentos/doc-ver.aspx?id=4989fb8f-b393-4a85-a1f4-608c8ebcc848>> (Consultado 22-5-2012)

Ares cronida. <<https://arescronida.wordpress.com/2009/01/03/comedia-del-arte-5-pedrolino/>> (Consultado 9-4-2015)

LIBRETOS DE CD's

Karlheinz Stockhausen: *Der kleine Harlekin. Harlekin / Der kleine Harlekin*. Kürten: Stockhausen-Verlag, CD nº 25, 1991. Clarinete: Suzanne Stephens

Karlheinz Stockhausen: *In freundschaft. In freundschaft / Traum Formel / Amour*. Kürten: Stockhausen-Verlag, CD nº 27, 1994. Clarinete: Suzanne Stephens.

Karlheinz Stockhausen: *In freundschaft*. Kürten: Stockhausen-Verlag, CD nº 32B, 1994. Corno di bassetto: Suzanne Stephens.

PARTITURAS

STOCKHAUSEN, Karlheinz. *Der kleine Harlekin*. Kürten: Stockhausen-Verlag, 1978

STOCKHAUSEN, Karlheinz. *Harlekin*. Kürten: Stockhausen-Verlag, 1978

STOCKHAUSEN, Karlheinz. *In freundschaft*. Kürten: Stockhausen-Verlag, 1979

Capítulo VIII

Anexos

CAPITULO VIII. ANEXOS

ANEXO I. Correspondencia vía e-mail

Correspondencia entre Santiago Martínez y Suzanne Stephens

de:	Santiago Martínez Abad santi.mabad@gmail.com
para:	Stockhausen-Stiftung Suzee.Stephens@t-online.de
fecha:	6 de mayo de 2012, 20:08
asunto:	Bibliographie
enviado por:	gmail.com

Hello Suzee,

Thank you very much for the bibliographie you send to me, it has been helpful. I am doing my work for the Master that I am following this year and have a question to you. In the score of *Harlekin* is written the places and dates of composition of the piece (Agadir ...) but it is not written this information in the score of *Der kleine Harlekin*. Is one of the two given in *Harlekin*'s score, or another one?

I have read in the web site that this summer it won't celebrate the course because you are in Birmingham, I wish you all the best and lot of succes.

Santi

de:	Stockhausen-Stiftung Suzee.Stephens@t-online.de
para:	Santiago Martínez Abad santi.mabad@gmail.com
fecha:	7 de mayo de 2012, 19:36
asunto:	Re: Bibiographie
enviado por:	t-online.de

Dear Santi,

As you know, *Der kleine Harlekin* was originally part of *Harlekin*. Stockhausen removed it 3 weeks before the première of *Harlekin* because I fainted trying to play the whole piece, which at that time lasted about an hour. It was taken about out of the middle. I can tell you exactly where if you want to know.

Stockhausen wrote only the beginning of *Harlekin* in Agadir and the rest in Corn Island and Kürten, so probably the section which is now DKH was written in Corn Island.

Love,

Suzee

de:	Santiago Martínez Abad santi.mabad@gmail.com
para:	Stockhausen-Stiftung Suzee.Stephens@t-online.de
fecha:	31 de mayo de 2012, 15:06
asunto:	Hello
enviado por:	gmail.com

Dear Suzee,

Thank you very much for your info. It would be great if you could tell me where *Der kleine Harlekin* was taken about out of the middle of *Harlekin*. That would be an interesting information for my work of Master.

I also ask your permission to use some images from DKH and *In freundschaft* scores, as well as The Art, to listen.

I have been during three months concentrated working with both scores, analyzing them and reading as much information of books as I could get and I am proud about how my final work will be.

Love,

Santi

de:	Stockhausen-Stiftung Suzee.Stephens@t-online.de
para:	Santiago Martínez Abad santi.mabad@gmail.com
fecha:	3 de junio de 2012, 17:37
asunto:	Re: Hello
enviado por:	t-online.de

Dear Santi,

The first part of DKH (except the first trill, which was added) until the high C in the first bar of page 6 of DKH, originally followed the high C at the end of the second line of p.12 of *Harlekin*. Therefore, the third line of p.12 was originally the top of page 17 of the original score of *Harlekin* (originally the score had 28, not 21 pages!).

The continuation of DKH (as of the second bar of page 6) originally came after the 6x accel. at the end of the Dialog with the Foot at the end of page 15 of *Harlekin*.

As you know, the last page of DKH is the same as page 16 of *Harlekin*, but ends with the low A-flat at the beginning of the last line.

So this should help to make your analysis more complete, because taking out the parts which are now DKH meant that there are now holes in the developmental process of *Harlekin*.

Could you please send us the images which you wish to use, and the title of your dissertation for our records?

Love,

Anexos

Suzee

de:	Stockhausen-Stiftung Suzee.Stephens@t-online.de
para:	Santiago Martínez Abad santi.mabad@gmail.com
fecha:	3 de junio de 2012, 17:37
asunto:	Re: Hello
enviado por:	t-online.de

Hello Suzee,

In a few days we'll see in Kürten, wow. I have already contacted with some people like Rumi, Roberta, Petra, Alain, Marco to talk with them for my thesis. You can watch a complete performance of mine of The little Harlequin here:

<http://www.youtube.com/watch?v=vdM99DEXZnM>

and some fragments of another performance of the same piece here:

<http://www.youtube.com/watch?v=FBSEmchRhFM>

I just have uploaded some minutes ago.

See you soon.

Santi

de:	Stockhausen-Stiftung Suzee.Stephens@t-online.de
para:	Santiago Martínez Abad santi.mabad@gmail.com
fecha:	29 de julio de 2013, 18:44
asunto:	Re: Hello
enviado por:	t-online.de

Dear Santi,

Are you also planning on playing or just talking during the courses? I need to plan my teaching, that is why I am asking.

I am still looking for a slot for the round-table discussion that you asked for, or have you already made other plans?

Looking forward to seeing you soon.

All the best,

Suzee

Correspondencia entre Santiago Martínez y Jan Guns

de:	Santiago Martínez Abad santi.mabad@gmail.com
para:	Jan Guns janlaptop@hotmail.com
fecha:	30 de marzo de 2015, 21:40
asunto:	videos tesis
enviado por:	gmail.com

Hello Jan,

I send you the videos via Google Drive, I hope you can watch it, it's not easy to send because they are so big files. If you have any problem, please, tell me and I will look for another way to send it to you.

Santi

de:	Santiago Martínez Abad santi.mabad@gmail.com
para:	Jan Guns janlaptop@hotmail.com
fecha:	30 de marzo de 2015, 21:43
asunto:	Re: videos tesis
enviado por:	gmail.com

I remember you the aim of the thesis. I played in 2010 *Der kleine Harlekin* and now I wanted to experiment with the possibility of playing once again but preparing the character of *Arlecchino* based in his movements, postures and facial gestures of the XVIth century italian theater from it comes, since the choreography of Stockhausen of course. And also what influence have all those movements and gestures coordinated with every group of notes for a better memorization of the score.

Santi

Correspondencia entre Santiago Martínez y María Ferrara

de:	Santiago Martínez Abad santi.mabad@gmail.com
para:	María Ferrara kontakt@mariaferrara.net
fecha:	12 de enero de 2015, 13:05
asunto:	
enviado por:	gmail.com

Hola María,

Disculpa que te conteste tan tarde pero he estado muy liado y con las Navidades se me ha pasado el tiempo. Estoy acabando ya casi mi tesis y tu opinión sobre el montaje que he hecho sobre *Der kleine Harlekin* de Stockhausen me interesa

muchísimo. Te envío un documento donde planteo cuestiones que me interesan sobre el trabajo que he hecho pero sobretodo lo me interesa es tu opinión personal sobre el mismo, no es para que te ciñas a él. En él van dos enlaces de *Youtube* privados de los vídeos pero necesito una dirección de gmail tuya para que lo puedas ver, de modo que si me la puedes enviar de pongo como autorizada y los puedes visionar.

Te agradezco otra vez tu interés y disculpa que haya tardado en contestarte.

Un saludo

Santi

de:	María Ferrara kontakt@mariaferrara.net
para:	Santiago Martínez Abad santi.mabad@gmail.com
fecha:	13 de enero de 2015, 16:31
asunto:	Re:
enviado por:	t-online.de

Hola Santiago,

He recibido el *link* para tu vídeo. ¿Me podrías enviar el abstract de tu tesis o algo similar que me ayude a enfocar la observación?

Saludos!

María

de:	Santiago Martínez Abad santi.mabad@gmail.com
para:	María Ferrara kontakt@mariaferrara.net
fecha:	15 de enero de 2015, 18:20

Anexos

asunto:	Re:
enviado por:	gmail.com

Hola María,

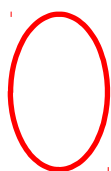
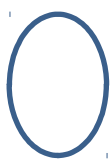
No tengo hecho aún el *Abstract* pero te cuento un poco cómo ha surgido la idea de esta tesis y su objetivo. Hace unos cinco años estuve estudiando y al final toqué una obra *Der kleine Harlekin* de Karlheinz Stockhausen en la que el clarinetista además de tocar la melodía del clarinete hace un ritmo con los pies dando patadas en el suelo, creando así una polifonía como si fuera tocado por un clarinetista y un percusionista, a nivel sonoro. Además, la obra lleva una coreografía y un poco de gesticulación facial especificado en la partitura. Monté la obra en Alemania con la clarinetista para la que el compositor hizo la obra pero el montaje que hice, el que suelen hacer los clarinetistas habitualmente, a parte de la coreo y mímica a mí no me parecía que el personaje que yo encarnaba en el escenario fuera un Arlequín, sólo que podía ir vestido de esa forma, si no nadie tendría por qué adivinarlo. De modo que al comenzar con la tesis pensé en hacer un nuevo montaje en el que yo me moviera e hiciera las posturas típicas que encarna el personaje de *Arlecchino*, para ello estuve trabajando un tiempo con la compañía El teatro del *Lazzi* de Málaga que son especialistas en *Commedia dell'Arte* y fruto de este trabajo con Javier Oliva sobretodo hice el montaje nuevo que tú ves con la forma de moverse, posturas típicas de *Arlecchino*, aunque la ropa la pusimos actual en vez de ser la típica de época. A parte de crear un personaje que de verdad fuera Arlequín tocando el clarinete y que se notara que se trataba de él, no sólo porque viniera escrito en el programa de concierto, me fue surgiendo sobre la marcha del trabajo otra línea de investigación que me pareció tan interesante o más que la otra y es el poder constatar que a nivel de memorización de la partitura el hecho de que cada grupo de notas estén asociadas a un determinado paso, giro, salto, patada, gesto corporal, mueca ... esta asociación hace que ese grupo de notas vaya perfectamente asociado al gesto y, por tanto, los movimientos y gestos ayudan a mantener la conciencia de la partitura a tocar, sin ellos es más fácil olvidar determinados pasajes de notas que por determinadas razones se resisten a veces a memorizarlos. Cuando un músico se olvida de la melodía que sigue siempre suele recurrir a visualizar la partitura con los ojos cerrados como si la estuviera viendo en una película y visualizando en el pentagrama el punto exacto donde están las notas que busca a veces acaba recordando lo olvidado; la idea es un poco lo

mismo pero en vez de visualizar la partitura son los movimientos y gestos los que van tan intrínsecamente unidos a cada grupo de notas que uno recuerda al otro y viceversa.

Supongo que donde tú me podrás ayudar más es en la primera línea de trabajo, hacer del músico que se convierta en un Arlequín creíble a nivel teatral también. Si tienes cualquier duda dímelo y te la aclaro cuanto antes. Muchas gracias por todo

Santi

NOMENCLATURA



Series dodecafónicas

Elementos
estructurales

Stockhausen

INTRODUCCIÓN

$$J = 40$$

tänzerisch - heiter

Fórmula reducida

mp (Vor Pausen kein *dim*; bei Beginn einer Pause Ton wie abgeschnitten, plötzlich erstarren) (*<*) *f* *ff*

molto
rit- -

Aceleración

ganz allmählich
accelerando

(die ♮ auf keinen Fall lauter als die ♯)

mf *pp* *p* ganz leicht hin und her wiegen.

(accel.)

Vorschläge ziemlich breit

(accel.)

wiegende Bewegung verkleinern und kontinuierlich auf d übergehen

(accel.)

(accel.)

Trinos

Trinos weiter accel. bis zum dichten Triller

sehr lang

rit-

sehr
lang

etc. (ohne Vorschlagsnoten)

legato

(2) (evtl.)
V



still / starr langsam durchs Instr. tief einatmen (Rauschen) still, starr

ca 40

CICLO I

alle ♪ auf keinen Fall länger!

Handwritten musical score for "Rausche" by Schubert. The score is on a single staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The tempo is marked "Allegro". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (pp, p). Handwritten annotations include blue and red circles highlighting specific musical phrases and a red oval around a measure. The score is written on a piece of paper with a grid pattern.

[illegible]

396

397

Werk Nr. 46

ANALISIS MUSICAL DE *DER KLEINE HARLEKIN* DE KARLHEINZ
STOCKHAUSEN

DER KLEINE HARLEKIN

für Klarinette



Stockhausen

NOMENCLATURA



Series dodecafónicas



Ritmo de la voz del clarinete



Ritmo de las patadas de los pies



Elementos estructurales

402

bei jedem Akzent
Hinterteil zur Seite
(links-rechts-links-rechts) **accr.**

Hinterteil
weit nach hinten
strecken

re Lento

3 4 5

3 4

molto rit.

4 sehr **lento**

mit freien Tansschritten im Kreis zur hinteren Bühnenmitte

Wenn der Dirigent einhaken = langsam mehr in den
Kreis nach vorne und nach rechts = gleich still
auf 1. Teil der Drehung nach rechts
auf 2. Teil der Drehung nach links
auf 3. Teil der Drehung nach rechts
auf 4. Teil der Drehung nach links

CICLO IV

1 2 3

a tempo

2 3

glor.

3 4 5

plötzlich nach vorn
zum Schluss stehen plötzlich wieder
zum Schluss stehen plötzlich zum Schluss

CICLO V

accr. SCHNELL

1 2 3

BREITER (J. ca. 80)

1 2 3



























1. Teil
nach hinten
2. Teil
nach hinten
3. Teil
nach hinten

A handwritten musical score for a piece titled "Lanesam". The score is written on a single staff with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The tempo markings are "BREIT" (Broad) at the beginning, "a tempo" in the middle, and "Vivace" at the end. The score is divided into sections by color-coded boxes: a green box for the first section, a yellow box for the second, and a green box for the third. The first section is marked "BREIT" and "a tempo". The second section is marked "a tempo" and "Vivace". The third section is marked "Vivace" and "Lanesam". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "p" (piano) and "f" (forte). There are also handwritten annotations in German, such as "nicht mehr und her" and "nicht mehr und her".

Handwritten musical score for the hymn "Kleine Schellen bis ins ewige Leben". The score is written on two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The title "Kleine Schellen bis ins ewige Leben" is written below the bottom staff. The score is annotated with yellow and green boxes and lines. A yellow box highlights the first measure of the top staff, which contains a whole note chord. A green box highlights the first measure of the bottom staff, which contains a whole note chord. A yellow line highlights the first measure of the top staff, which contains a whole note chord. A green line highlights the first measure of the bottom staff, which contains a whole note chord. The score is written in a handwritten style with some corrections and markings.

Jede der folgenden 11 Zeilen mit einem inhaltlichen Satz sind Kinder von Drogen. In jeder Zeile schreibe den Namen der Person, die den Satz geschrieben hat, in die folgende Zeile zu jeder Person, die es ist. Die Länge der Zeile ist variabel.

CADENZA

CADENZA (fertig)                          

Frase 1

Die Melodie ist, als die meisten Töne, nicht um Taktumfang steht
jede Takt
beginnt
und etwas
länger
f

große Lautstärkekurven, schön

Die Melodie ist, als die meisten Töne, nicht um Taktumfang steht
jede Takt
beginnt
und etwas
länger
f

Die Melodie ist, als die meisten Töne, nicht um Taktumfang steht
jede Takt
beginnt
und etwas
länger
f

Frage 2

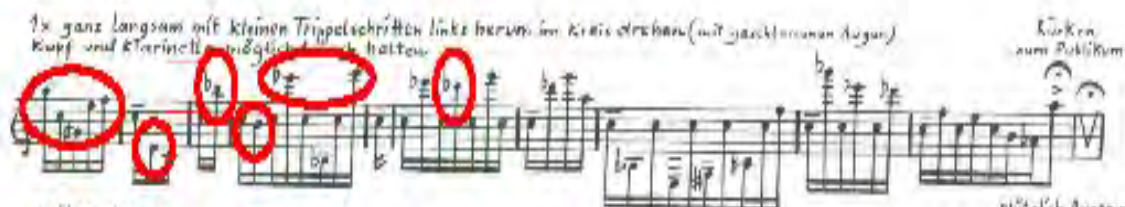
[illegible]

Frase 3

A handwritten musical score on a single staff. The notation includes various notes, rests, and accidentals. Several notes are circled in red: a G4, an A4, a B4, a C5, a D5, and a pair of notes (E4 and F4). The handwriting is in blue ink on a white background.

Frase 4

Frase 5



Frase 6



Frase 7



Frase 8



Frase 9



Frase 10





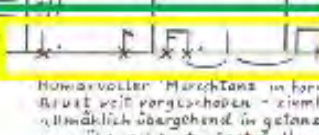
in Schrittgruppen zur nächsten Bühnenseite (vom Publikum aus)

auf Bühnenseite
inkludiert ganz hoch,
Kopf in den Schritten
mit allem ganzen Körper
schrittlich schütteln


CICLO VI

SEHR BREIT Fortsetzung MARSCHTANZ
LANGSAMER (ca 90)

1.  2. 

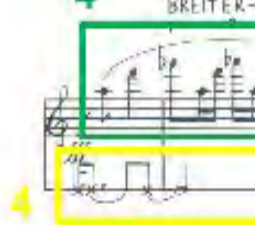
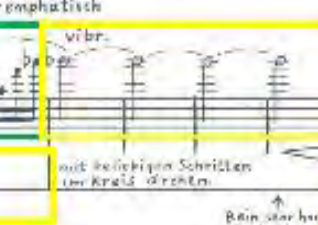
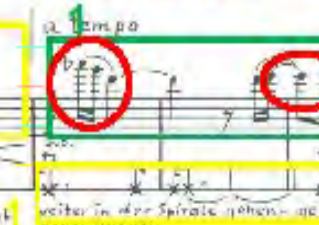

3. 

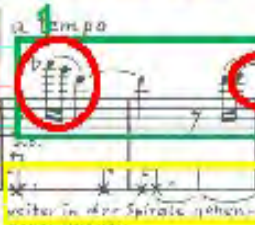
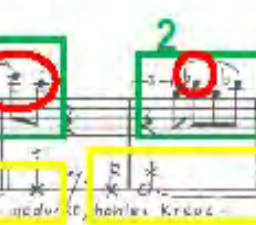

Humorvoller Marschtanz in Form einer großen Spirale, Brust weit vorgeschoben - ziemlich hohes Gehör - allmählich übergehend in getanztes Laufen - weit vornübergebeugt, fast fallend.



3.    

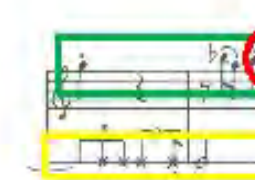
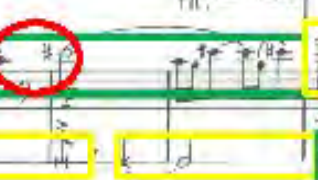

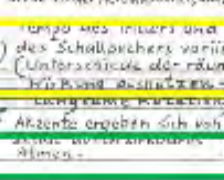
CICLO VII

4. **BREITER-emphatisch**    

1.   2. 

mit heftigen Schritten im Kreis drehen. Bein darüber als doppelte weiter in der Spirale gehen - geduldet, hohes Kreuz - geduldet.

2. Mit heftigen Schritten im Kreis drehen und in Form der Spirale drehen (auch Drehrichtung ändern), evtl. auch hinausspringen (Rücken über dem Boden) und an anderer Stelle wieder heruntersinken, leicht abklappen.

3.    

tempo des Triller führen

ca. 1/2 Min.

tempo des Triller und nicht des Schallbechers variieren (Unterschiede der räumlichen Höhe und auch der Klangfarbe).

mf Akzente ergeben sich von selbst durch die räumliche Höhe.

407

CICLO IX Bühne

1 in 4 SEHR SCHNELL (ca 170)

1 Von hier ab hinstrebender Tanz - dem Publikum zugewandt - mit lockeren Bewegungen, die bei jedem längeren Eisenrufstund in einer Pause stillhalten. Die schnellen Schritte sollen rhythmisch-kühn wie Steptanz klingen.

2 quasi stoppen

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

Kopf ganz nach rechts und - zum Publikum schauend - an der rechten Bühnenseite (vom Publikum aus) hinaus (oder hinter Vorhang oder spanische Wand).

Klar: es ist noch hohlerer Vorhang heraus (man sieht die Hände).
Einem Augenblick ganz stark klappen.
Büchschneid.
Klar weggehen.

Dauer ca. 9 Min.



ANEXO III. Programas de los conciertos realizados

Concierto de clarinete. 29-4-2010. Conservatorio Profesional de Música Gonzalo Martín Tenllado de Málaga



JUNTA DE ANDALUCÍA
Conservatorio Profesional de Música
GONZALO MARTÍN TENLLADO



XVI
CICLO MUSICAL
DE PRIMAVERA

SANTIAGO
MARTÍNEZ ABAD
(Clarinete con electrónica)

Jueves 29 de Abril de 2.010
20.00 horas



TÍTULO DE CONCIERTO

CLARINETES Y ARLEQUINES

PROGRAMA DE CONCIERTO

I

SIEGEL, WAYNE - "JACKDAW" (1.996) - BCI-CD

PÉREZ CUSTODIO, DIANA - "POR ABRIR ACANTILADOS" (2.006) - BCI-CD
Estreno absoluto

LAPORTE, ANDRÉ - HARRY'S WONDERLAND (1.976) - BCI-CD

II

CAHUZAC, LOUIS - "ARLEQUÍN" - CI solo

PÉREZ CUSTODIO, D. - "JUGUETES DEL VIENTO" (2.009) - Electrónica sola

STOCKHAUSEN, KARLHEINZ - "EL PEQUEÑO ARLEQUÍN" (1.975)
Clarinete-mimo

SANTIAGO MARTÍNEZ ABAD, inició sus estudios de clarinete en el Conservatorio Profesional de La Vall d'Uixó, Castellón, y los finalizó en el Conservatorio Superior de Valencia. En 1.992 se trasladó al Real Conservatorio Flamenco de Amberes (Bélgica) donde hace el postgrado de clarinete y clarinete bajo con los solistas y profesores W. Boeykens y J. Guns respectivamente, obteniendo los títulos de "High Diplom" y "First Prize" ambos Cum Laude. En 1.995 perfecciona estudios de clarinete con el maestro H. Deinzer en la Escuela Internacional de Música de Bobbio (Italia).

Ha realizado cursos de perfeccionamiento de clarinete con los profesores W.Boeykens, J.E.Lluna, C.Bradbury, E. Pérez, J.L.Estellés, H.Deinzer y A. Damien; de clarinete bajo con J. Horák y H. Sparnaay; de clarinetes históricos con E. Hoepflich y C. Riera y, de improvisación con Emilio Molina.

Ha sido profesor de clarinete en diversos conservatorios de Valencia y Andalucía, y lo es actualmente del Conservatorio Profesional "G. Martín Tenllado" de Málaga.

Ha actuado con la Orquesta Nacional de España, Orquesta Filarmónica de la Radio Televisión belga, Orquesta de Córdoba y bajo la dirección de maestros como Ph. Bender, K.-A. Rickembacher y G.I. Ramos. Como concertista de clarinete bajo en 1.995 estrenó en España la obra "Spotlights on the bass clarinet" de J. Hadermann con la Banda Municipal de Castellón; ha efectuado grabaciones para Radio 3-Clásica (BRT).



Desarrolla una amplia actividad camerística con formaciones como el Mensur Ensemble y el Duo Marhel especializadas en música de los siglos XX y XXI. Ha sido invitado a participar en festivales como el IV Encuentro Nacional de Clarinete en 2009 y, recientemente, el congreso mundial del clarinete CLARINET FEST 2010 que tendrá lugar el próximo mes de julio en Austin, EEUU.

Actualmente estudia la música para clarinete de Karlheinz Stockhausen en Kürten, Alemania, con Suzanne Stephens, clarinetista para la cual el maestro de Köln compuso todas sus obras para clarinete.

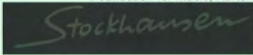
Concierto de clarinete. 21-5-2010. Museo Interactivo de la Música de Málaga (MIMMA)

CONCIERTO DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA
CLARINETES Y ARLEQUINES

SANTIAGO MARTÍNEZ ABAD
Clarinetes y electrónica

daily supported by the
 (www.stockhausen.org)
 Foundation for Music, Kürten



21 de mayo de 2.010, viernes, 18h
MUSEO INTERACTIVO DE LA MÚSICA
MÁLAGA

CURRICULUM VITAE

SANTIAGO MARTÍNEZ ABAD, inició sus estudios de clarinete en el Conservatorio Profesional de La Vall d'Uixó, Castellón, y los finalizó en el Conservatorio Superior de Valencia. En 1992 se trasladó al Real Conservatorio Flamenco de Amberes (Bélgica) donde hace el postgrado de clarinete y clarinete bajo con los solistas y profesores W. Boeykens y J. Guns respectivamente, obteniendo los títulos de "High Diplom" y "First Prize" ambos Cum Laude. En 1995 perfecciona estudios de clarinete con el maestro H. Deinzer en la Escuela Internacional de Música de Bobbio (Italia).

Ha realizado cursos de perfeccionamiento de clarinete con los profesores W. Boeykens, J.E. Lluna, C. Bradbury, E. Pérez, J.L. Estellés, H. Deinzer y A. Damiani; de clarinete bajo con J. Horák y H. Spurnay; de clarinetes históricos con E. Hoepfich y C. Riera y, de improvisación con Emilio Molina.

Ha sido profesor de clarinete en diversos conservatorios de Valencia y Andalucía, y lo es actualmente del Conservatorio Profesional "G. Martín Tenllado" de Málaga.

Ha actuado con la Orquesta Nacional de España, Orquesta Filarmónica de la Radio Televisión belga, Orquesta de Córdoba y bajo la dirección de maestros como Ph. Bender, K.-A. Rickembacher y G. I. Ramos. Como concertista de clarinete bajo en 1995 estrenó en España la obra "Spotlights on the bass clarinet" de J. Hadermann con la Banda Municipal de Castellón; ha efectuado grabaciones para Radio 3-Clásica (BRT).

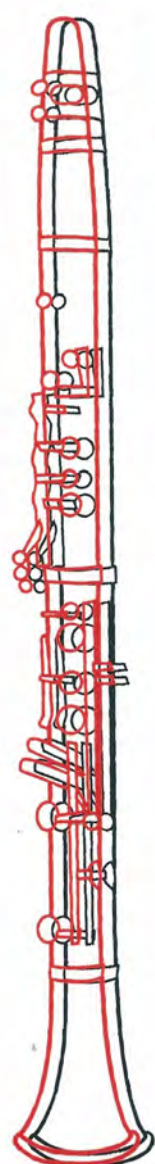
Desarrolla una amplia actividad camerística con formaciones como el Mensur Ensemble y el Duo Marhel especializadas en música de los siglos XX y XXI. Ha sido invitado a participar en festivales como el IV Encuentro Nacional de Clarinete en 2009 y, recientemente, el congreso mundial del clarinete CLARINET FEST 2010 que tendrá lugar el próximo mes de julio en Austin, EEUU.

Actualmente estudia la música para clarinete de Karlheinz Stockhausen en Kürten, Alemania, con Suzanne Stephens, clarinetista para la cual el maestro de Köln compuso todas sus obras para clarinete.

CLARINETES Y ARLEQUINES

I		
SIEGEL, W. <i>BCI-CD</i>	JACKDAW	1.996
PÉREZ, D. <i>BCI-CD</i>	POR ABRIR ACANTILADOS	2.006
ARIZA, J.A. <i>BCI-CD</i>	DESAPARECIDO MAR DEL ARAL	2.010
	Estreno absoluto	
II		
CAHUZAC, L. <i>CI Solo</i>	ARLEQUÍN	
OTEO, R. <i>Electrónica sola</i>	LA OVEJA DEL PIE AZUL	2.009
STOCKHAUSEN, K. <i>Clarinete-mimo</i>	EL PEQUEÑO ARLEQUÍN	1.975

Concierto de clarinete. 17-3-2013. Museo Interactivo de la Música de Málaga (MIMMA)



RECITAL DE CLARINETE

17 MARZO
18.30 HORAS
SALA MURALLA
Entrada Libre hasta completas afoto

INTERPRETADO POR:
Santiago Martínez Abad

PROGRAMA

Ch. Bochs-Variaciones sobre "Voi che sapete" de W.A.Mozart.

W. O. Smith-Variants

P. Harvey-Étude sobre "Summertime" de G. Gershwin

G. Jacob-5 piezas

K. Stockhausen-Der kleine Harlekin

Museo Interactivo de la Música
Muralla Plaza de la Marina_Málaga
www.mimma.es

MIMMA

Concierto de clarinete, clarinete bajo y cuerda. 5-4-2013. XIII Ciclo de Música Contemporánea del Conservatorio Superior de Música de Málaga

Conservatorio Superior de Música de Málaga
Aula de Composición e Interpretación Musical

**Concierto de Clarinete Bajo y
Cuarteto de Cuerda**
Santiago Martínez Abad
Clarinete/Clarinete Bajo
Juan Jesús Navarro Lara
Violín
María Alonso Marín
Violín
Miguel Labay Guerrero
Viola
Sabrina Rui
Violonchelo

I

der Kleine Harlekin
Santiago Martínez Abad, clarinete-mimo
Javier Oliva, dirección de escena
Quartetto per Archi, Op. 45
Cuarteto de cuerda

Karlheinz Stockhausen
Teresa Procaccini

II

Tre Episodi per Quartetto d'Archi
Cuarteto de cuerda
Quinteto para el Fin de los Miedos*
Clarinete bajo y Cuarteto de cuerda

Biancamaria Furgeri
Diana Pérez Custodio

1. Liturgia de metal. Para conjurar el miedo primigenio
2. Vocalización. Para conjurar el miedo al fracaso
3. Abrazo de los pájaros. Para conjurar el miedo al abandono
4. Danza del paréntesis. Para conjurar el miedo a la enfermedad
5. Loa. Para conjurar el miedo a futuro

*Estreno absoluto

Anexos

Concierto de clarinete. 11-4-2013. Conservatorio Profesional de Música de Cullera (Valencia)



Conservatori Professional
de Música de Cullera

Concerts al Conservatori 2012/13

Abril
Dijous 11

Lloc: Sala d'Actes del Conservatori
Hora: 19:30 h.



*Recital de clarinete
Santiago Martínez Abad*

Santiago Martínez Abad, inició sus estudios de clarinete en el Conservatorio Profesional de Música de La Vall d'Uixó, Castellón, y los finalizó en el Conservatorio Superior de Música "Joaquín Rodrigo" de Valencia. En 1992 se trasladó al Real Conservatorio Flamenco de Amberes (Bélgica) donde estudia clarinete y clarinete bajo con los solistas y profesores W. Boeykens y J. Guns respectivamente, obteniendo los títulos de *High Diplom* y *First Prize* ambos *Cum Laude*. En 1995 perfecciona estudios de clarinete con el maestro H. Deinzer en la Escuela Internacional de Música de Bobbio (Italia).

Ha realizado cursos de perfeccionamiento de clarinete con los profesores J. E. Lluna, C. Bradbury, E. Pérez, J.V. Herrera, J. L. Estellés y A. Damiens; de clarinete bajo con J. Horák y H. Sparnaay; de clarinetes históricos con E. Hoeprich y C. Riera y, de improvisación con Emilio Molina. Ha sido profesor de clarinete en diversos conservatorios de Valencia y Andalucía, y lo es actualmente del C. P. M. "Gonzalo Martín Tenllado" de Málaga.

Ha actuado con la Orquesta Nacional de España, Orquesta Filarmónica de la Radio Televisión belga y Orquesta de Córdoba, bajo la dirección de maestros como Ph. Bender, K. A. Rickembacher y G. I. Ramos. Como concertista de clarinete bajo en 1995 estrenó en España la obra *Spotlights on the bass clarinet* de J. Hadermann con la Banda Municipal de Castellón.

Desarrolla una amplia actividad camerística con diversas formaciones especializadas en música de los siglos XX y XXI. Ha sido invitado a participar en ciclos de música y festivales como el IV Encuentro Nacional de Clarinete en 2009, entre otros. Ha realizado un Master Universitario de Creación e Interpretación Musical en la Universidad Rey Juan Carlos y, actualmente, prepara su Tesis Doctoral en la Universidad de Málaga sobre la influencia de la coreografía y mímica en la interpretación musical memorizada.

PROGRAMA

El pequeño arlequín
Karlheinz Stockhausen
Santiago Martínez: Clarinete-mimo
Javier Oliva: Dirección de escena

Tema y Variaciones sobre "Nel cor più non mi sento" de La Molinara de Paisiello
Charles Bachsa

Arco Iris III, del Si (Estreno absoluto)
Santiago Martínez Abad

Estudio sobre "It Ain't Necessarily So"
de G. Gershwin
Paul Harvey

Rapsodia
Wilson Osborne

Concierto de clarinete. 19-4-2013. Conservatorio Profesional de Música Manuel Carra de Málaga



RECITAL DE CLARINETE CLARINETE BAJO Y ELECTRÓNICA

SANTIAGO MARTÍNEZ ABAD, inicia sus estudios de clarinete en el Conservatorio Profesional de La Vall d'Urd, Castellón, y los finaliza en el Conservatorio Superior de Valencia. En 1992 se trasladó al Real Conservatorio Fernando de Arce de Amberes (Bélgica) donde estudia clarinete y clarinete bajo con los solistas y profesores W. Baeyens y J. Gans respectivamente, obteniendo los títulos de High Diploma y First Prize ambos Cum Laude. En 1995 perfecciona estudios de clarinete con el maestro H. Denner en la Escuela Internacional de Música de Bolzano (Italia).

Ha realizado cursos de perfeccionamiento de clarinete con los profesores J. Ellund, C. Bradbury, E. Pérez, J.V. Herrera, J. Estelles y A. Danilov, de clarinete bajo con J. Hordá y H. Spornasay, de clarinetes históricos con E. Hoepfich y C. Riera y de improvisación con Estrell Molins.

Ha sido profesor de clarinete en diversos conservatorios de Valencia y Andalucía, y lo es actualmente del C. IM. Gonzalo Martín Tenillado de Málaga.

Ha actuado con la Orquesta Nacional de España, Orquesta Filarmónica de la Radio Televisión belga y Orquesta de Córdoba, bajo la dirección de maestros como Ph. Bender, A.A. Rosenbush y C. I. Ramos. Como concertista de clarinete bajo en 1995 estrenó en España la obra *Spotlight on the bass clarinet* de J. Hadenstein con la Banda Municipal de Castellón.

Desarrolla una amplia actividad camerística con diversas formaciones especializadas en música de los siglos XX y XXI. Ha sido invitado a participar en ciclos de música y festivales como el IV Encuentro Nacional de Clarinete en 2009, entre otros. Ha realizado un Master Universitario de Creación e Interpretación Musical en la Universidad Rey Juan Carlos y actualmente prepara su Tesis Doctoral en la Universidad de Málaga sobre la influencia de la coreografía y música en la interpretación musical narrada.

PROGRAMA DE CONCIERTO

K. Stockhausen

I
Der kleine Harlekin
Santiago Martínez: Clarinete
Javier Oliva: Director de escena

Dubois, Pierre-Max
Pineda, Roberto
Smetanin, Michael

II
Voltage
El resto de mis días
Ladder of scape
(Clarinete bajo solo)
(Clarinete bajo y Electrónica)
(Clarinete bajo y Electrónica)

Organiza: DEPARTAMENTO DE EXTENSIÓN CULTURAL Y PROMOCIÓN ARTÍSTICA
C/LOS TALLERES, 10
MÁLAGA

Conservatorio
Manuel Carra

2013 EL ARLEQUÍN

Anexos

Concierto de clarinete. 17-5-2013. Conservatorio Elemental de Música Pablo Ruiz Picasso de Málaga



Conservatorio Elemental de Música
"Pablo Ruiz Picasso" - Málaga.

RECITAL DE CLARINETE

Santiago Martínez Abad



Viernes, 17 de mayo de 2.013

17,00 h.

Salón de Actos

DOSSIER

RECITAL DE CLARINETE

CURRICULUM VITAE

SANTIAGO MARTÍNEZ ABAD, inició sus estudios de clarinete en el Conservatorio Profesional de La Vall d'Uixó, Castellón, y los finalizó en el Conservatorio Superior de Valencia. En 1.992 se traslada al Real Conservatorio Flamenco de Amberes (Bélgica) donde estudia clarinete y clarinete bajo con los solistas y profesores W. Boeykens y J. Guns respectivamente, obteniendo los títulos de *High Diplom* y *First Prize* ambos *Cum Laude*. En 1.995 perfecciona estudios de clarinete con el maestro H. Deinzer en la Escuela Internacional de Música de Bobbio (Italia).

Ha realizado cursos de perfeccionamiento de clarinete con los profesores J.E.Lluna, C.Bradbury, E. Pérez, J.V. Herrera, J.L.Estellés y A. Damien; de clarinete bajo con J. Horák y H. Sparnaay; de clarinetes históricos con E. Hoepfich y C. Riera y, de improvisación con Emilio Molina.

Ha sido profesor de clarinete en diversos conservatorios de Valencia y Andalucía, y lo es actualmente del C. P.M. Gonzalo Martín Tenllado de Málaga.

Ha actuado con la Orquesta Nacional de España, Orquesta Filarmónica de la Radio Televisión belga y Orquesta de Córdoba, bajo la dirección de maestros como Ph. Bender, K.-A. Rickembacher y G. I. Ramos. Como concertista de clarinete bajo en 1.995 estrenó en España la obra *Spotlights on the bass clarinet* de J. Hadermann con la Banda Municipal de Castellón.

Desarrolla una amplia actividad camerística con diversas formaciones especializadas en música de los siglos XX y XXI. Ha sido invitado a participar en ciclos de música y festivales como el IV Encuentro Nacional de Clarinete en 2009, entre otros. Ha realizado un Master Universitario de Creación e Interpretación Musical en la Universidad Rey Juan Carlos y, actualmente, prepara su Tesis Doctoral en la Universidad de Málaga sobre la influencia de la coreografía y mimica en la interpretación musical memorizada.

PROGRAMA DE CONCIERTO

I

Stockhausen, Karlheinz	El pequeño arlequín
	Santiago Martínez: Clarinete-mimo
	Javier Oliva: Dirección de escena

II

Stadler, Anton	Capricho nº 3
Berio, Luciano	Lied
Kovac, Bela	Hommage à Falla

Concierto de clarinete. 31-5-2013. Conservatorio Elemental de Música Maestro Artola de Málaga



31

Viernes

SANTIAGO MARTÍNEZ ABAD

Inició sus estudios de clarinete en el Conservatorio Profesional de La Vall d'Uixó, Castellón, y los finalizó en el Conservatorio Superior de Valencia. En 1.992 se trasladó al Real Conservatorio Flamenco de Amberes (Bélgica) donde estudia clarinete y clarinete bajo con los solistas y profesores W. Boeykens y J. Guns respectivamente, obteniendo los títulos de High Diplom y First Prize ambos Cum Laude. En 1.995 perfecciona estudios de clarinete con el maestro H. Deinzer en la Escuela Internacional de Música de Bobbio (Italia).

Ha realizado cursos de perfeccionamiento de clarinete con los profesores J.E. Lluna, C. Bragbury, E. Pérez, J.V. Herrera, J.L. Estellés y A. Damians; de clarinete bajo con J. Horák y H. Spinaasy; de clarinetes históricos con E. Hoepfich y C. Riera y, de improvisación con Emilio Molina.

Ha sido profesor de clarinete en diversos conservatorios de Valencia y Andalucía, y lo es actualmente del C. P.M. Gonzalo Martín Tenllado de Málaga.

Ha actuado con la Orquesta Nacional de España, Orquesta Filarmónica de la Radio Televisión belga y Orquesta de Córdoba, bajo la dirección de maestros como Ph. Bender, K.-A. Rickembacher y G. I. Ramos. Como concertista de clarinete bajo en 1.995 estrenó en España la obra Spotlights on the bass clarinet de J. Hademann con la Banda Municipal de Castellón.

Desarrolla una amplia actividad camerística con diversas formaciones especializadas en música de los siglos XX y XXI. Ha sido invitado a participar en ciclos de música y festivales como el IV Encuentro Nacional de Clarinete en 2009, entre otros. Ha realizado un Master Universitario de Creación e Interpretación Musical en la Universidad Rey Juan Carlos y, actualmente, prepara su Tesis Doctoral en la Universidad de Málaga sobre la influencia de la coreografía y mímica en la interpretación musical memorizada.

*Programa:*I
Stockhausen, Karlheinz*El pequeño arlequín*Santiago Martínez: Clarinete-mimo
Javier Oliva: Dirección de escena

II

Stadler, Anton*Capricho nº 2***Rozsa, Miklos***Sonatina***Avni, Tzvi***Little suite*III Ciclo de Conciertos
Abril y Mayo de 2013

Conservatorio Elemental de Música "Maestro Artola" (Málaga)

SANTIAGO MARTÍNEZ ABAD

ANEXO IV. Fuentes de producción propia

Partituras de obras analizadas

- STOCKHAUSEN, Karlheinz. *Der kleine Harlekin*. Kürten: Stockhausen-Verlag, 1978
- STOCKHAUSEN, Karlheinz. *In freundschaft*. Kürten: Stockhausen-Verlag, 1979

Fotografías

- Montaje fotográfico. Once fotografías de máscaras de *Commedia dell'Arte*
- Montaje fotográfico. Veinticuatro fotografías del III Master de *Commedia dell'Arte* de Málaga
- Montaje audiovisual de *Der kleine Harlekin* de K. Stockhausen. Concierto, XIII Ciclo de Música Contemporánea del CSM de Málaga. 8-4-2013. Clarinete: Santiago Martínez. Director de escena: Javier Oliva. Fotografía: Alvaro Sola

Vídeos

***In freundschaft*. Interpretación de Santiago Martínez Abad:**

- Karlheinz Stockhausen: *In freundschaft*. Concierto Aniversario de Carter-Messiaen-Stockhausen, Palacio de los Marqueses de Vivel de La Vall d'Uixó (Castellón), 29-11-2008. Clarinete: Santiago Martínez, Vestuario: Chari Abad

***Der kleine Harlekin*. Interpretaciones de otros clarinetistas:**

- Antonia Lorenz, Benjamin Vilte, Carlos Cordeiro, Chiara Carretti, Diego Vasquez, Emilie Duss, Livio Russi, Marine Werz, Matthias Mueller, Paula Pires, Sayaka Schmuck, Suzanne Stephens

III Master de *Commedia dell'Arte* de Málaga:

- Montaje audiovisual. Extractos de las actuaciones públicas del III Master de *Commedia dell'Arte* de Málaga, 2012
- *La carta maldita*. III Master de *Commedia dell'Arte*. La Casa del *Lazzi*, El Palo, Málaga. 19 de julio de 2012. Santiago Martínez: Primera actuación en público
- *La carta maldita*. III Master de *Commedia dell'Arte*. Riogordo, Málaga. 21 de julio de 2012. Santiago Martínez: Segunda actuación en público
- *El redestierro de Zelega*. III Master de *Commedia dell'Arte*. La Casa del *Lazzi*, El Palo, Málaga. 26 de julio de 2012. Santiago Martínez: Actuación en público
- *La silla*. III Master de *Commedia dell'Arte* de Málaga. 30 de julio de 2012. *Sketch* realizado en clase

Der kleine Harlekin. Sesiones de trabajo:

- Sesión de trabajo I. *Cadenza de Der kleine Harlekin*. Clarinete: Santiago Martínez. Directora de escena: Dra. D^a Livia Cruz Montes. 15-12-2012. Salón de la Asociación Cultural 20 sentados y 38 de pie, Madrid
- Sesión de trabajo II. *Cadenza de Der kleine Harlekin*. Clarinete: Santiago Martínez. Directora de escena: Dra. D^a Livia Cruz Montes. 16-12-2012. Salón de la Asociación Cultural 20 sentados y 38 de pie, Madrid
- Montaje audiovisual de las Sesiones de trabajo I-VII. Clarinete: Santiago Martínez. Director de escena: Javier Oliva. Enero/marzo 2013. CPM Manuel Carra de Málaga
- Sesión de trabajo I. Clarinete: Santiago Martínez. Director de escena: Javier Oliva. 15-1-2013. CPM Manuel Carra de Málaga
- Sesión de trabajo II. Clarinete: Santiago Martínez. Director de escena: Javier Oliva. 16-1-2013. CPM Manuel Carra de Málaga

Anexos

- Sesión de trabajo III. Clarinete: Santiago Martínez. Director de escena: Javier Oliva. 22-1-2013. CPM Manuel Carra de Málaga
- Sesión de trabajo IV. Clarinete: Santiago Martínez. Director de escena: Javier Oliva. 23-1-2013. CPM Manuel Carra de Málaga
- Sesión de trabajo V. Clarinete: Santiago Martínez. Director de escena: Javier Oliva. 30-1-2013. CPM Manuel Carra de Málaga
- Sesión de trabajo VI. Clarinete: Santiago Martínez. Director de escena: Javier Oliva. 6-2-2013. CPM Manuel Carra de Málaga
- Sesión de trabajo VII. Clarinete: Santiago Martínez. Director de escena: Javier Oliva. 6-3-2013. CPM Manuel Carra de Málaga

***Der kleine Harlekin*. Interpretaciones de Santiago Martínez Abad:**

- Karlheinz Stockhausen: *Der kleine Harlekin*. Ciclo de conciertos de primavera. Conservatorio Profesional de Música Gonzalo Martín Tenllado de Málaga, 29-4-2010. Clarinete: Santiago Martínez, Vestuario: Chari Abad. Con las indicaciones de la partitura subtituladas en el vídeo.
- Karlheinz Stockhausen: *Der kleine Harlekin*. Concierto en el Museo Interactivo de la Música de Málaga (MIMMA), 21-5-2010. Clarinete: Santiago Martínez, Vestuario: Chari Abad
- Karlheinz Stockhausen: *Der kleine Harlekin*. Museo Interactivo de la Música de Málaga, 17-3-2013. Clarinete: Santiago Martínez, Coreografía: Javier Oliva
- Karlheinz Stockhausen: *Der kleine Harlekin*. Conservatorio Superior de Música de Málaga, 5-4-2013. Clarinete: Santiago Martínez, Coreografía: Javier Oliva
- Karlheinz Stockhausen: *Der kleine Harlekin*. Extractos de la interpretación. Conservatorio Superior de Música de Málaga, 5-4-2013. Clarinete: Santiago Martínez, Coreografía: Javier Oliva

- Karlheinz Stockhausen: *Der kleine Harlekin*. Conservatorio Profesional de Cullera (Valencia), 11-4-2013. Clarinete: Santiago Martínez, Coreografía: Javier Oliva
- Karlheinz Stockhausen: *Der kleine Harlekin*. Conservatorio Profesional de Música Manuel Carra de Málaga, 19-4-2013. Clarinete: Santiago Martínez, Coreografía: Javier Oliva
- Karlheinz Stockhausen: *Der kleine Harlekin*. Conservatorio Elemental de Música Pablo Ruiz Picasso de Málaga, 17-5-2013. Clarinete: Santiago Martínez, Coreografía: Javier Oliva
- Karlheinz Stockhausen: *Der kleine Harlekin*. Conservatorio Elemental de Música Maestro Artola de Málaga, 31-5-2013. Clarinete: Santiago Martínez, Coreografía: Javier Oliva

ANEXO V. Dos escenas de Commedia dell'Arte

EL ARLEQUIN FALOTROPO

Arlequín tiene que cumplir una orden del Magnífico, su amo. Magnífico es un apelativo irónico. En efecto, este amo no tiene nada del fasto de los señores de las cortes italianas de la época. Es un noble venido a menos, arruinado, desinflado y estreñado. El Magnífico se ha enamorado de una prostituta que trata de explotarle lo más posible, sacándole el poco dinero que le queda. La prostituta concede la cita: se verán en casa de ella y harán por fin el amor. Pero el Magnífico teme no estar a la altura del encuentro en cuanto a capacidad sexual, y hacer un papel espantoso. Decide recurrir a una hechicera que le preparará una poción mágica, capaz de suministrarle vigor y fuerza. Envía a Arlequín a buscar el frasquito del líquido milagroso. La hechicera le advierte de que si el Magnífico bebe más de una cucharadita de la poción, corre el riesgo de que le estalle el falo. Arlequín negocia con la hechicera y, como buen pícaro, enreda la contratación hasta que logra pagar la mitad de la cifra acordada. Con el dinero que le sobra va a la taberna a comprar unos frascos de vino y se los bebe. Canta, salta, ríe y, ebrio y atontado, bebe también el contenido del frasquito mágico. Se de cuenta, aterrado. Siente subir un gran calor desde abajo. Nota que algo superfluo está creciendo en demasía, de manera exasperada, tanto que los calzones no pueden contenerlo: saltan los botones, se suelta el cinturón. Pasan unas mujeres. Arlequín no sabe cómo disimular esa joroba fuera de sitio. Ve una piel de gato tendida a secar y se la coloca para ocultar el exceso.

Una chiquilla quiere acariciar al gato, Arlequín la aleja. Entra en escena un perro que lo agrede mordiendo al gato. Arroja lejos la piel del gato, perseguida por el perro. Llegan más mujeres. ¿Cómo disimular la barbaridad? Arlequín recurre a unas fajas de niña tendidas, envuelve el “exceso” como si fuera un bebé, encuentra también un gorrito, no sabe distinguir el delante y el detrás del bebé y finge acunarlo. Pasan unas muchachas que, enternecidas por lo que creen un niño, tratan de cogerlo en brazos para hacerle carantoñas. Arlequín, desesperado, trata de evitarlo. Las muchachas agarran testarudas al bebé, tiran de él. Arlequín está consternado.

Dario Fo interpreta la pantomima en una especie de dialecto bergamasco:

Se pone la máscara del Arlequín primordial. Arlequín canta borracho y se da cuenta de que se ha tragado la poción.

(Canta) Andá, qué rico está este vino, dulce y embocado, que me hace cosquillas en las tripas y me resbala por las entrañas hasta los testículos con el cipotón hasta los tolondrones... (Se dirige al público) Canto del siglo XVII, de Bérgamo, para borrachos solistas. (Sonidos onomatopéyicos)... Mi un sconvigolo sprozon rombergolo de bon, ohi, che cojon! (Se da cuenta del equívoco)... Uy, hostias, la poción, la poción dónde está... me la he bebido, me la he bebido... uy, uy, uy... no siento nada... ¡uy, que me crece, que estalla el cinturón! Estáte quieto, bandido... (Mima el esfuerzo de detener el tremendo crecimiento del falo)... andá, tengo una joroba delante, debajo del estómago... (sonidos onomatopéyicos) ¿Y cómo escondo a este bribón presumido? Uy, mira... una piel de gato... (mima que envuelve el falo con la piel de gato)... uy, qué gatito tan bonito... me gustan los gatos, miauuu... si a uno le gustan los gatos, qué pasa... un gatito, qué... (se sienta en un taburete y trata de cruzar las piernas, pero el estorbo del falo y su apéndice no se lo permiten)... ¡qué gato tan malo! (sonidos onomatopéyicos. Con acciones mímicas representa la llegada de un grupo de mujeres) No, mujer, lo siento pero este gato no se toca... tú tampoco, muchacha... ¡es salvaje! Vete perro, vete demonios, vete, fuera, fuera, eh... (Mima que el perro le ataca) ¡Ayyy, uayy, aaaa! ¡Diablos, qué mordisco! ¡Ayy, qué daño! ¡Uy, qué dolor! ¡Maldición! (Mima que arroja la piel de gato)... Un fajín de niño... ahoa, ahoe... (Finge que agarra una larga faja tendida en una cuerda imaginaria. Mima que envuelve al niño y se dirige a alguien que está cerca)... La madre se ha ido, siempre tiene que estar el papá con los niños, los niños siempre con su papá... (Lo acuna) a la nana nana... andá, un gorrito... ¡cuál será el delante y el detrás? (Se sienta en el taburete. Como antes.) Buenas tardes, señora... mi niño, sí... no, no sé si es niño o niña. Será niño... sí, soy el padre, sí, también la madre. No sé si se parece a mí. ¿Qué? ¿No le acuno bien? ¿Por qué, cómo se hace? Se queda uno quieto con el busto y sólo se mueve al niño de acá para allá... Es que le tengo demasiado apego a este niño. (Mima que le agreden las mujeres, que insisten en coger al niño en brazos) Soltad, ya no está, marchaos... ¡ah, iah, paff. ¡Oh, demonios, ayy, me ha estallado el niño! ¡Qué bien se está de castrado!

El Arlequín falótropeo¹⁷¹

Dario Fo

¹⁷¹Dario Fo, Manual mínimo ... Op. Cit., pp. 93-95

L'EMPEREUR DANS LA LUNE

Desesperación de Arlequín

HARLEQUIN. Ah! Unfortunate that I am! The doctor wants to marry Columbine to a farmer, and how can I live without Columbine? I shall die. O ignorant doctor! O inconstant Columbine! O knavish farmer! O extremely miserable Harlequin! Let me hasten to die. It shall be written in ancient and modern history: "Harlequin died for Columbine." I shall go to my chamber; I shall attach a rope to a beam; I shall get upon a chair; I shall fit the rope round my neck; I shall kick away the chair; and behold me hanged! (Mimicry of hanging.) It is done; nothing can stop me; let us hasten to the hanging crutch

"To the hanging crutch? Fie, sir, you must not think of it. To kill yourself for a girl! It were a great folly"

"Yes, sir; but for a girl to betray an honest man is a great wickedness"

"I agree; but when you shall have hanged yourself shall you be any fatter?"

"No, I shall be thinner; I desire a slender shape! What have you to say to that? If you want to join me you have but to come"

"Oh! As for that, no; you are not going"

"Oh! But I am"

"Oh! No, you are not"

"But I am going, I tell you." (He draws his sword, strikes himself and then exclaims:)

"There! I am rid of that tiresome fellow. Now that there is no one to interfere with me I will go hang myself." (He makes as if to depart, and then stops short.) "Ah! But no! To hang is a very ordinary death, the sort of death one sees every day; there is no glory in it. Let us seek some extraordinary death, some heroic death, some Harlequinic death." (He considers.) "I have it! I will stop up my mouth and my nose, so that the air may not pass through and thus I shall die. Behold, it is done." (He stops his nose and mouth with both hands, and, after remaining thus for some time he says:) "No; the air still escapes;

it is not worth while. Alas! What a trouble to die! Sirs, if any amongst you would be so good as to die, so as to afford me a model, I should be infinitely obliged Faith, I have it! We read in history that there are people who have been killed by laughter. I am most sensitive to tickling; if some one were to tickle me for long they would make me die of laughter. I shall go and tickle myself, and thus I shall die.” (He tickles himself, laughs and falls down.)

Escena de *L'Empereur dans la lune* (ca. 1689)

¹⁷²Evaristo Gherardi

¹⁷²Maurice Sand, *The History of ...* Op. Cit., pp. 78-80